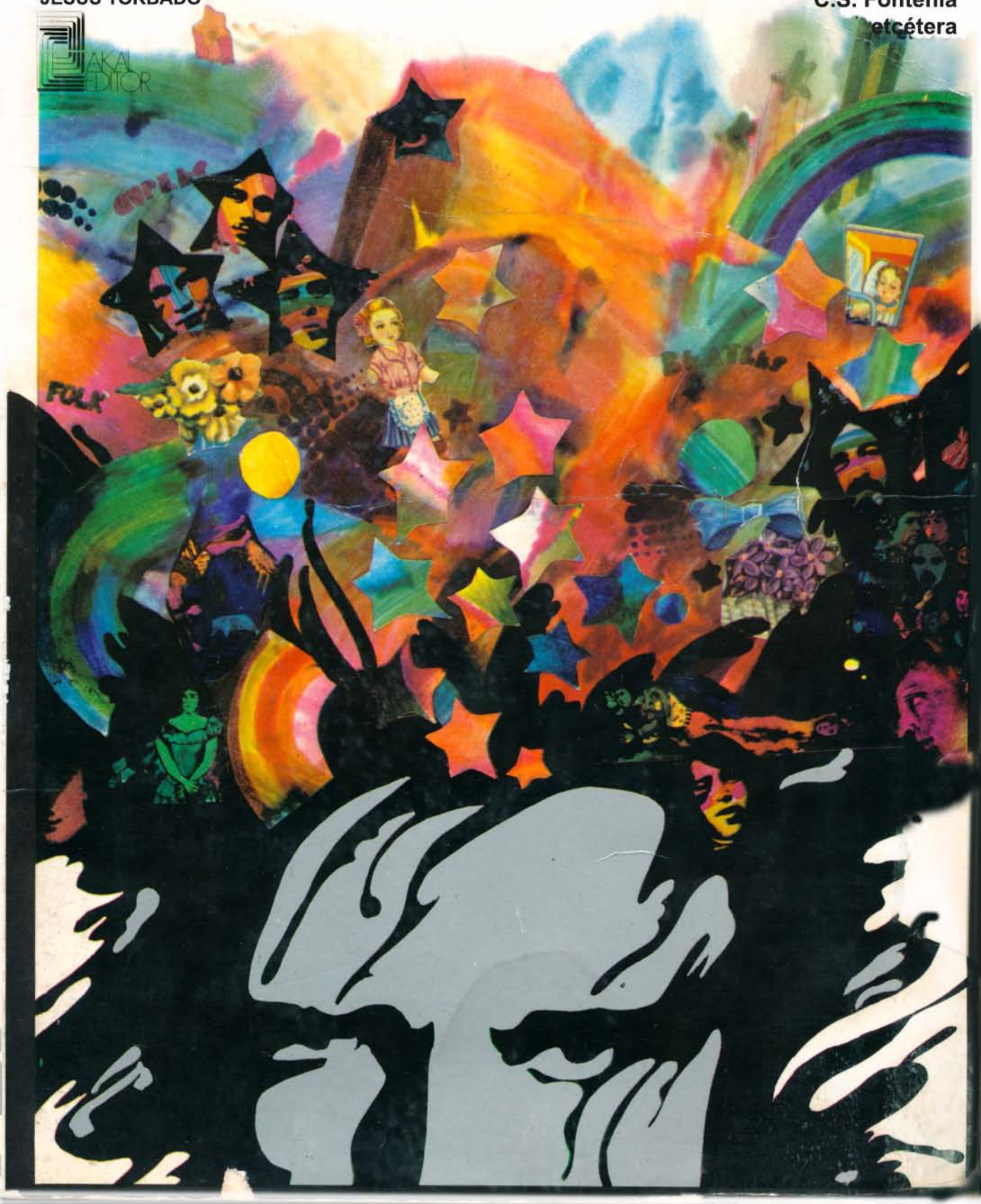
GRAN ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA

POP 1900/1973

Dirigida por :
JOSÉ MARÍA ÍÑIGO &
JESÚS TORBADO

Colaboran:
José Luis Álvarez
J.M. Caballero Bonald
Joaquín Díaz
H. Vázquez Azpiri
C.S. Fontenia
etcétera

AKAL EDITOR



ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA

POP

1900
1973

El Bardino
P.C.

Dirigida por

JOSE MARIA IÑIGO & JESUS TORBADO

Coordinación:

VICTORINO DEL POZO
y CHARO MARTINEZ GARIN

Realización artística:

RICARDO SEGURA
y FRANCISCO J. PEREZ

Copyright Mundial 1973

AKAL EDITOR
Calle Sánchez Barcáiztegui, 40.
Madrid-7. ESPAÑA

Impreso por:
HAUSER y MENET, S. A.
Plomo, 19. Madrid-5.

Depósito Legal: M. 18.811 - 1968.

Printed in Spain

INDICE

CAPITULO I.—«CANCION FOLKLORE», por Rafael Benedito y Joaquín Díaz.

CAPITULO II.—«EL "JAZZ": PRIMER LATIDO DE LA MUSICA NO CULTA», por Paco Montes, J. Claudio Cifuentes y Jesús Torbado.

CAPITULO III.—«LA MUSICA "POP" DEL PRIMER TERCIO DE SIGLO», por Margarita Sánchez.

CAPITULO IV.—«TONADILLAS, CUPLES Y CANCIONES DE CONSUMO», por Manuel Vázquez Montalbán y Jesús Torbado.

CAPITULO V.—«EL TANGO», por Solly.

CAPITULO VI.—«COMEDIAS, "CROONERS" Y GRANDES ORQUESTAS», por Eduardo Chamorro.

CAPITULO VII.—«EL CANTE FLAMENCO», por J. M. Caballero Bonald y Manuel Ríos.

CAPITULO VIII.—«EL FOLKLORE LATINOAMERICANO», por Manuel Castellanos de Gorriti y Delia Porciana.

CAPITULO IX.—«ESPAÑA: CANCION DE POSGUERRA (1939-1955)», por Héctor Vázquez Azpiri.

CAPITULO X.—«LAS CANCIONES DE ITALIA», por Mercedes Arancibia.

CAPITULO XI.—«LA EXPLOSION DEL "ROCK AND ROLL"», por José Luis Alvarez.

CAPITULO XII.—«LAS CANCIONES DE FRANCIA», por Annette Duforn.

CAPITULO XIII.—«LOS RITMOS Y LOS BAILES», por Jesús Torbado.

CAPITULO XIV.—«EL "ROCK AND ROLL" EN ESPAÑA», por Miguel Angel Nieto, J. L. Alvarez (consultores) y Jesús Torbado.

CAPITULO XV.—«LIVERPOOL, CUNA Y REVOLUCION DE LA MUSICA "POP"», por Joaquín Luqui.

CAPITULO XVI.—«LA MUSICA NEGRA, DE AYER A HOY», por Victorino del Pozo.

CAPITULO XVII.—«EL "POP" EN AMERICA LATINA», por Leo Vanes y otros.

CAPITULO XVIII.—«EL "POP" DE HOY, ANTECEDENTES», por Carlos Tena y Jesús Torbado.

CAPITULO XIX.—«EL "POP" EN ESPAÑA», por Jesús Torbado.

CAPITULO XX.—«EL "POP" DE HOY, ULTIMOS CREADORES», por Vicente Cagiao, Alexander Agobian y Victorino del Pozo.

MUNDO JOVEN

CAPITULO I

CANCION FOLKLORE

ESCRIBEN:
RAFAEL BENEDITO
y JOAQUIN DIAZ

El Bardino
P.C.

Hablar de «la canción» como fenómeno de la expresión humana es hablar del hombre mismo. La canción, asociación de ritmo, palabra y orden sonoro, es en primera instancia reflejo de una actitud, de una postura, del modo de ser esencial. La canción es vehículo de representación total o parcial que lo mismo puede manifestar, que evocar o incluso proyectar.

La canción es también función que humanamente responde a una necesidad de comunicación que recorre todas las categorías de esa necesidad, desde el plano individual (de persona a persona) hasta el colectivo, en el más amplio sentido de este concepto (tribu, grupo, comunidad, «sociedad», masa, etcétera). Como función al servicio del grupo o de la comunidad, la canción está generalmente afecta a un principio del bien particular y general, el principio del bien común, que como mecanismo natural vigila y controla la superviviencia del ser humano.

Partiendo de nuestra primera manera de describir la canción como «asociación de ritmo, palabra y sonido», digamos que la canción es fenómeno afecto a las más esenciales necesidades de manifestación fisiológicas y psicológicas del ser humano. Por eso, la canción en la concreción de su ritmo y melodía es, ante todo, gesto humano. Gesto en el que, en primer lugar, hay una mimesis que identifica al o a los que la interpretan con el paisaje, la ambientación y la circunstancia física o moral que han hecho posible su producción.

tar sobre la historia del ser humano y con los datos que poseemos podríamos asegurar que la canción ha sido una de las constantes manifestaciones que han servido para testimoniar, representar y construir el modo de ser colectivo de las sociedades humanas y de las diferentes unidades culturales que en el mundo han sido. Hablamos, naturalmente, de la canción común, la que es patrimonio del hombre común que afronta instante a instante la vida cotidiana, reproduciéndose y creando supervivencia.

En este punto, para tratar de ser claros, conviene recordar que la inevitable palabra «folclore», a pesar de no ser vocablo que satisfaga, nos aclara mucho al examinar su significado etimológico. Lo que el pueblo sabe o conoce quiere decir «folclore»; lo que sabe o conoce, irreflexivamente, por la acumulación de experiencia generacional que le ha sido transmitida por medio del vehículo de la tradición.

La explicación llega claramente: lo que el pueblo sabe o conoce, sin saber que lo sabe o lo conoce, pero manifestándolo, usándolo, representándolo, actuándolo, porque lo necesita y porque se lo marca ese principio regulador de vida que es el del bien general o común. Por tanto, la canción común es inevitable expresión humana que en su forma peculiar de gesto rítmico sonoro manifiesta y comunica los movimientos, los modos de comportamiento de las ocupaciones cotidianas del hombre en su relación y tráfico con los demás. Es, en suma, un reflejo

Bob Dylan.

Como tal gesto cumple la función de manifestar. Manifiesta ya por el simple hecho de mostrar presencia física. Junto a ello se suma desde la liberación de energía y tensiones hasta la representación de sensaciones, la encarnación de sentimientos, la muestra de estados de ánimo y emocionales, la evocación de hechos, circunstancias y actitudes personales o colectivas, hasta la necesidad de indagar y explorar las esferas de lo mágico, lo que racionalmente es inaccesible a la comprensión humana y lo supranatural.

Como gesto del ser humano, la canción que manifiesta también, por tanto, representa. Al representar, surge inmediatamente la función de su vocación de identificación. Identifica a la persona con la persona. Al identificar, ya cumple su más importante función: la de asociar y crear gestos, actitudes, estados emocionales y sentimientos colectivos y comunes.

De aquí podríamos reflexivamente medi-

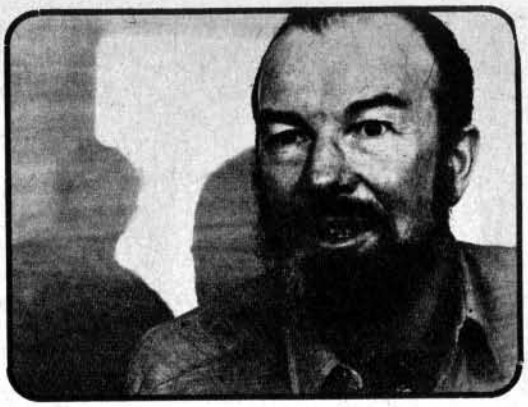
de reflejos que, además de servir para comunicar generales o determinados fines prácticos, también agrupa imágenes de actitudes vitales y tiene la intención de despertar en los que la reciben determinadas ideas, convicciones, definidos sentimientos, emociones pasionales, etc.

Y esos reflejos de reflejos concretados en canciones siempre se manifiestan humanamente en relación con lo cotidiano y con lo cronológicamente actual.

La tradición le aporta del pasado lo funcionalmente útil, la forma de expresión identificadora, pero el afán de perfección y de evolución le procura constantemente una adaptación a la circunstancia que en cualquier instante se vive personal o colectivamente.

De ahí que la canción de nuestro tiempo, la canción común, sea hoy tan heterogénea y cumpla funciones muy diversas para atender a las necesidades de representación, testimonio e identificación del hombre actual.

Joan Baez.



Pete Seeger.

Como gesto mimético tiene que testimoniar nuevos paisajes, transmutaciones circunstanciales que en el mundo físico que rodea a gran parte de los seres humanos del mundo actual han aportado las ciencias tecnológicas. Como medio de comunicación, tiene que adaptarse, por un lado, al vertiginoso cambio del concepto de lo «cotidiano» que agógicamente ha transformado la actitud del ser humano de la «nueva sociedad»; por otro lado, el medio de comunicación mecánico (disco, video-cassette, radio, televisión) le ha dado un impulso revitalizador.

La tradición aporta el encadenamiento con el pasado histórico, pero adaptándose a un presente en el que es evidente la integración en actitudes colectivas más universalistas, por lo que ha de sufrir más que nunca el control inexorable del principio del bien que es común, que deseche todo aquello que ya no es útil por haber adquirido la categoría de «arqueológico» y permita que superviva sólo lo que es esencial manifestación de actitudes humanas.

Pero, ante todo, la canción de hoy día lucha por mantener su función de auténtica representación humana precisamente por su cualidad de identificadora. Lucha frente a los que la usan conscientes de su valor como comunicación identificadora, para fines ideológicos o económicos, que tratan —y a veces lo logran— de usar para su bien particular el vehículo de mediatización colectiva y la inmensa fuerza que, como mecanismo mimético colectivo, tiene el fenómeno de expresión humana que es la canción.

La música puede descubrir nuevos aspectos de nuestra vida interior, porque su extensión expresiva es ilimitada. Pueden existir inclinaciones y facultades dormidas en nosotros que la música estimulará hacia una actividad y vitalidad siempre crecientes. La música, la canción, música y palabra, brota de la naturaleza íntima de sus creadores y penetra después en la nuestra. Solamente cuando dos estados psíquicos están en armonía, se realiza la perfecta comunicación del sentimiento y del significado musical. En la mejor de las creaciones musicales el creador nos da su visión de la vida real y sobrenatural, el intérprete infunde vida a los sonidos emitidos y producidos, el espectador y oyente responde al mensaje de todo esto y, al mismo tiempo, se pone en contacto con el motivo de la inspiración inicial. Cuando tal existe se ha producido un ciclo perfecto y completo.

Cierto tipo de música nos anima; otra nos deprime y llena nuestros corazones de melancolía. Probablemente la música puede acelerar los latidos de nuestro corazón y vigorizar nuestras funciones físicas. Muchos científicos y médicos creen en el poder curativo de la música. Su efecto es a la vez esencialmente físico y psicológico. Estos dos efectos están tan entrelazados que resulta difícil distinguirlos. La ciencia está en el umbral de descubrimientos de la mayor importancia, en lo que se refiere a las posibilidades curativas de la música... Todo organismo viviente se compone de células. Cada célula tiene su frecuencia de vibración individual. Si esta vibración cesa, la célula muere. El científico indio Bose ha creado un instrumento que mide la potencia y analiza el carácter de estas vibraciones en los seres humanos. El ruso Lakhovsky ha ideado un múltiple oscilador de longitud de honda, con el propósito de restablecer el equilibrio de las vibraciones celulares que se han debilitado por causas patológicas. Se llegará seguramente a encontrar un medio, valiéndose de las vibraciones de la música, para devolver la frecuencia natural vibradora a cualquier organismo humano.

La música puede estimular la vibración de las células y aumentar su vitalidad. Los pensamientos y las emociones pueden destruirnos o regenerarnos. No existe ningún límite para sus efectos favorables o perniciosos. La música puede influir poderosamente en nuestro estado mental, emocional y físico, y más aún, en nuestros sentimientos naturales y desarrollarlos. Algunos parecen temer la inmensa potencia de emoción que yace en la música. Quizá son demasiado sensibles y lo ocultan bajo un velo de indiferencia intelectual. Son poderosamente intelectuales. Su comprensión mental de la música es admirable. Pero puede también ser el que ello no signifique un verdadero poder mental, sino una debilidad emotiva. La imaginación, la comprensión instintiva, la intuición musical, el reflejo impulsivo del entusiasmo, todo esto les falta. Saben muchas cosas acerca de la música, pero son incapaces de disfrutarla plenamente.

La música estimula poderosamente en nosotros el desarrollo de impulsos que nunca habíamos sospechado, anhelos que de otra forma permanecerían dormidos, visiones que se nos aclaran. A veces parece que los rayos del sol y las vibraciones magnéticas de la música brotan de la misma fuente. Estas vibraciones poderosas emanan de la música hacia nuestro modo de ser, inspirándonos,

consolándonos, incrementando el ansia existente de perfección, amor, belleza, ideal...

La influencia de la música en los individuos, comunidades y naciones es tan enorme, que convendría que los gobiernos contasen con un Ministerio de todas las Artes, incluyendo la música.

Leopoldo Stokowsky:
Música para todos nosotros

Hay, pues, un largo y retorcido camino que lleva de las experiencias precreadoras y preartísticas, desde las cuales la vida dirige al arte y a la comunicación de la humana expresión sus preguntas y sus exigencias, hasta ese Después de la receptividad en la cual lo conseguido por los reflejos éticos y estéticos de la realidad, por la conformación artística, vuelve a afluir a la vida de los hombres. A diferencia del reflejo científico, en el cual el único criterio de corrección o falsedad es la aproximación máxima al En-Sí, en el reflejo estético hay que tener también en cuenta, esa circulación de la vida a la vida.

El reflejo estético es también, sin duda, una refiguración de la realidad objetiva; pero es una verdad humana para los hombres...

El Arte no es simplemente la consciencia de los hombres acerca de un algo que existiera en sí con independencia del arte mismo. Sin duda está también contenido en este momento en el reflejo estético. Pero no pasa de ser un momento, y lo específicamente estético de este reflejo consiste en ser autoconsciencia de la Humanidad. Esta autoconsciencia se prepara desde las vivencias preartísticas del creador hasta la producción de la obra, y se consuma en la individualidad conformada de la obra, para conseguir su plenitud social en la vivencia estética de la receptividad y en su Después. La conquista de la realidad objetiva, expuesta como fundamento imprescindible de todo arte, la infinitud extensiva del contenido, la crítica de la vida, la universalidad de lo estético, que se revela en el pluralismo de las artes y de las obras, todos esos momentos son caminos hacia una tal autoconsciencia de la Humanidad. El mundo, mundo en sí para los hombres, y la propia mudez del hombre ante el mundo y ante sí mismo, se disuelven con esa autoconsciencia en una nueva capacidad de expresión. Esta autoconsciencia abarca todas las alegrías y todos los sufrimientos que el hombre puede experimentar y vivir ante el mundo, y cobra en las obras aquella voz que eleva esa mudez específica a lenguaje autoconsciente y la articula en él.

De un modo directo se ha expresado Goethe sobre este punto sólo respecto a la poesía y al sufrimiento de los hombres:

Y cuando el hombre calla en su tortura
Un dios me concedió decir lo que yo sufro.

Georg Lukács: *Estética*

La música representa principalmente un fenómeno social. Social, porque es humana y también porque es una comunicación entre creador, intérprete y oyente. Si se dice, por tanto, que la música roza, entre otras cosas, al individuo en su vida social, por una realización así, se convierte ya en fenómeno social, y esto en aspectos de diversa índole y especialmente perceptibles en nuestros días. Primero, por su papel o su misión. Ya no se conforma con ser amada, apreciada o necesitada por un pequeño círculo de oyentes o comunidades territorialmente delimitadas, sino que ha abandonado la intimidad, el retraimiento, las fronteras territoriales, para hacerse pública, popular; segundo, por su constitución o naturaleza. La esencia de la música se ha ido convirtiendo cada vez más en sociedad. La música de hoy es masa mucho más que individuo...

... ...

El medio de expresión llamado en cualquiera de sus formas de comunicación arte, es una empresa común y social, no siendo autónomo, sino uno de los medios más eficaces del control y la orientación de la sociedad. Es una función de la sociedad y no del intérprete o artista...

... ...

El hecho social «sensación de la música» es, sin duda, un ámbito socio-emocional y crea una esfera de acción socio-emocional, así como la crean otros hechos socio-emocionales, como solidaridad, ayuda, risa, satisfacción, asentimiento, negativa, tensión, antagonismo, mantenimiento, degradación y otros más. Esto emocional que puede conducir a la sensación musical espontánea y sentimental, o también consciente es precisamente lo que muchos rechazan como inadmisible, absurdo e incluso de mal gusto. El miedo a perder descubrimientos racionales por el libre curso de lo emocional ha hecho no sólo que se retroceda ante el como «un dejarse llevar» sino que —excepto en la psicología— se reconozca como hecho social. Por eso, ciertos pensadores llegan a la contradictoria conclusión de que la sensación de la música sólo en unión de una comprensión racional, es decir, por medio del «análisis

Peter, Paul & Mary.

Raimon.

Arlo Guthrie.

Donovan.

intelectual», es un producto de la época moderna. Pero esta conclusión, sin embargo, en seguida se vuelve clara y comprensible, si se tiene en cuenta que la música como tal, su existencia, su proceso y su actividad son de gran importancia para nuestras vidas... Un autor preocupado por estos problemas, Durkheim, dice: «Hay cosas que amamos, otras que odiamos y otras, a su vez, que deseamos para nosotros. Y arrastramos nuestro odio, nuestros amores, nuestros deseos, lo que puede entorpecer la reflexión». Cierto, muy cierto, si la música fuese una «cosa» y no un proceso social, como cuyo centro consideramos la sensación musical —aunque en tiempos racionales suene demasiado improbable el convertir un hecho, que encierre fuertes elementos emocionales, en centro de una conciencia real.

Naturalmente, existen todas las formas posibles de sensaciones musicales y no es factible una generalización: sentimental, romántica, instrumental, erótica o vocalmente intelectual, interpretativa, imitativa, inmediata o mediata, pasiva o negativa, todas éstas son calificaciones de la sensación musical que ya dan idea de su multiplicidad: también dinámicamente podemos descubrir grados heterogéneos que lleven, desde la fase primitiva de la sensación, el «deleitarse con los sentimientos», pasando por el descubrimiento de estructuras de forma y detalles técnicos de composición, hasta captar calidades de forma y valores de contenido».

En este punto es esencial ver si la multiplicidad de la sensación musical se puede hacer resumible al menos por medio de la acentuación de sus formas de expresión; esencial porque así se hará la sensación de la música cada vez más real para nuestros fines humanos. Lo más fácil de diferenciar es la forma práctica de expresión de esta sensación: su práctica. ¿Se encuentra en todo acto musical, abarca todas las acciones que provienen de la sensación musical o son determinadas por ésta? ¿Son las acciones del hombre, desde componer e interpretar hasta el escuchar? Después conocemos la forma de expresión teórica de la sensación de la música: sus diferentes doctrinas. Aquí encontramos esquemas y sistemas musicales, encontramos la forma simbolizada, normas, el descubrimiento musical inmediato, que también se llama a menudo intuición, antes de convertirse en escuela, estilo o teoría, también incluso en doctrina y dogma. También se encuentra aquí la razón y la simplificación, pero al mismo tiempo el deseo ya formado —de cualquier modo que sea— de comunicar, difundir la sensación de la música. En tercer lugar vemos la forma de expresión sociológica de la sensación de la música: la acción social. Es la vida y la fuerza de la música, por la que crea y sostiene relaciones sociales, en el más amplio sentido de la palabra.

... ...

¿Se necesitan realmente tantas palabras para recalcar algo que es «natural»? Nosotros creemos que sí. Sobre todo teniendo en cuenta que la partícula emocional, que sin duda alguna contiene la sensación de la música, constantemente está sometida a tácticas destructivas y también a la ridiculización. Autores, a los que importa más comprobar la decadencia de la cultura que ayudar a que ésta perdure y florezca, siempre chocan con lo emocional —surja donde surja—. Igual que prefieren quejarse de la ciencia, la técnica y de la economía, como males de nuestra época, antes que comprenderlos y controlarlos; en primer plano de la vida humana sólo ven ya objeto, lógica y razonamiento, ven al espíritu como enemigo de la vida emocional, mientras que igual podría ser un amigo. También se les presenta a los hipersensibles como un obstáculo la parte emocional de la sensación de la música. *Que me veut cette musique!*, exclama Tolstoi, que temía —al igual que Platón y Goethe— la repercusión de la música como fuerza que pudiera ahogar sus propios sentimientos, tan temerosamente guardados. Sólo a un paso de aquí está la «sensiblería», que tanto se reprocha siempre a aquellos que se dejan conmover por la sensación musical, sin resistirse franca y perceptiblemente. Si sucede por deleite en la belleza física del sonido, por recepción espontánea, consciente o intelectual, es igual: el primer ataque es para lo emocional. Y llega hasta tal extremo, que los músicos «intelectuales» están dispuestos a poner a un nivel más bajo a los colegas emocionales por falta de confianza en ellos.

La cantidad de éstas y aun muchas otras actitudes ha producido no sólo recelo, sino miedo a dejarse llevar, a derramar una lágrima en público, a toda explosión emocional y también a toda emoción en sí. Un miedo que ha hecho confesar públicamente a ciertos creadores que no les importa nada el despertar una emoción o por lo menos nada el despertar —aunque sólo sea en parte— una emoción músico-emocional.

Luchamos ferozmente contra posiciones negativas y desprecios de la sensación de la música, y no sólo porque la hagamos centro

de nuestras consideraciones como hecho social, sino también porque nosotros queremos ayudar social-críticamente a todos aquellos que se lamentan con sobrada razón de la pérdida de la emoción creadora en el oyente y en el intérprete.

Alphons Silbermann: *Estructura social de la música*

Una obra de arte es el signo de la emoción de un artista, signo que a su vez es susceptible de conmover a otros seres humanos.

Para explicar este fenómeno le escribía yo a una niña lo siguiente:

¿Sabes de qué manera es transportada la fuerza por medio de la electricidad? Un motor cualquiera, bien sea un salto de agua o una máquina de vapor, pone en movimiento una de las máquinas eléctricas que suele llamarse dínamo. La dínamo transforma la fuerza mecánica del motor en fuerza eléctrica. Un cable conductor sirve para llevar la corriente a donde se quiera. Por ejemplo, a otra máquina que se ponga a girar y transforme a su vez la energía eléctrica en energía mecánica. A esto se le llama un fenómeno de reversión. El arte y, especialmente el musical, se funda en un fenómeno semejante. Una emoción, bien sea del orden sentimental, bien sea del orden intelectual, determina en una persona lo que los antiguos filósofos griegos denominaban «estado del alma». O lo que es lo mismo, un estado particular del sistema nervioso que llega incluso a precipitar o retardar los latidos del corazón. Si esta persona es un músico y está dotada del genio creador, aplicará esa fuerza emotiva a la realización de una obra de arte, traduciendo su emoción a expresiones sonoras. Estas expresiones llegaremos a conocerlas por medio del oído y podrán causar en nosotros una emoción, si no semejante, al menos análoga a la que determinó la emoción de quien las produjo. Hubo, pues, una transformación de emoción en expresiones sonoras; y en nosotros una transformación de esas expresiones sonoras en emoción.

Jean d'Udine: *El arte y el gesto*

El profesor Aranguren, concretamente nablando sobre Raimon, escribió en la contracarpeta de un disco de larga duración de Edigsa conceptos sobre el valor de la canción actual, que nosotros transcribimos con espíritu de generalización.

«Es evidente el divorcio entre la cultura minoritaria —musical, pictórica, literaria, por ejemplo—, y la sociedad de masas. La pintura tiende a hacerse pintura para pintores; la literatura, lectura para escritores; la música, un universo autosuficiente a medio camino entre el arte puro y la ciencia más rigurosa... Entre tanto, la masa parece condenada a absorber los estupefacientes sin calidad del cine comercial, la TV, las revistas ilustradas.

»Por otra parte, y a modo de literaria, se establece otra distancia, por medio de la cual, un joven o una muchacha eligidos al azar entre mil, son exaltados, de repente, especialmente en el cine (también en la canción popular), a las alturas de las "estrellas".

»¿Pueden salvarse estas distancias? Raimon (cantantes como él y grupos musicales) las está franqueando. Trae auténtica poesía a la vida de cada cual. Se sirve de un medio de comunicación de masas —la canción de estilo moderno— para, a través de ella y en ella, hacer "sentir" la significación profunda y social de la vida. Permaneciendo entre nosotros, sin querer elevarse por encima de los otros jóvenes, uno más entre ellos, ha realizado la casi imposible tarea de fundir el ímpetu juvenil y la capacidad de hablar a las gentes en su lengua, con la poesía y con los que casi me atrevería a llamar filosofía, no de los filósofos, gracias a Dios, sino de la vida misma. Una filosofía no escéptica y de vuelta, a lo Brassens, sino, en el fondo del dolor de vivir, llena de entusiasmo.

Joaquín Díaz.

»Porque Raimon [como ocurre con otros cantantes y grupos] no es un satisfecho. Raimon [ídem] levanta su voz frente a un mundo del que no queremos ser y echa a andar, cara y corazón al viento, desde su casi adolescencia, desde su soledad, su inocencia, hacia un mundo nuevo, desconocido y común, en busca de la luz, la paz y Dios.

Yo diría que Raimon [otros cantantes y grupos] contiene en sí una fuerza capaz de movilizar las dormidas energías de una gran parte de nuestra juventud, justamente porque pertenece por entero a ella, y porque, pudiendo "comunicar" con ella, es exigente, sabe decir "no" a la injusticia, conocer y rechazar las manos que matan y las que mandan matar; y porque busca a tientas y a gritos, muchacho perdido en la noche de la moderna ciudad, una nueva salvación para todos. En suma, porque desde el fondo de sí mismo [como otros cantantes y grupos] se pregunta a dónde va el hombre».

José Luis Aranguren

Ante la simple pregunta: ¿qué es la música folclórica?, cabrían multitud de contestaciones, algunas de ellas contrarias. El folclore ha sido, desde los comienzos de su existencia, campo abonado para polémicas y luchas dialécticas; lo curioso del caso, es que fueron

los mismos folcloristas quienes provocaron estos encuentros, que no favorecieron en nada el aumento del patrimonio cultural de la comunidad a la que pertenecían. El pueblo, entre tanto y casi siempre de manera inconsciente, transmitía, cantaba o se divertía con sus canciones tradicionales. Pero, ¿qué eran esos cantos tradicionales o canciones folclóricas a las que antes aludíamos? Ni más ni menos que las canciones que, correspondiendo a un modo de sentir, de pensar, de expresarse de una comunidad, se transmitían, dentro de ese grupo étnico, a través de varias generaciones. Estos temas siempre tuvieron un autor en su origen, que, voluntaria o involuntariamente, depositó en la canción los ingredientes literarios o musicales necesarios para que fuera aceptada por el pueblo. En cuanto esto se producía, la misma comunidad iba variando a su antojo la letra o la melodía, hasta apartarla a veces lo inimaginable del original; esta es la causa de las versiones que sobre la misma canción se pueden encontrar en cualquier tipo de folclore.

De lo dicho anteriormente entresacaremos la definición más común de canción tradicional: aquella que se transmite dentro de una sociedad y que depende de tres circunstancias: selección (la sociedad selecciona los temás que quiere cantar), variación (los varía después desenfadadamente), y continuidad (los hace duraderos gracias a la tradición).

El siglo pasado trajo una nueva división al mundo de la canción, secularmente dividido en culto y popular. Además de seguir existiendo esta clasificación (aun en nuestros días: léase Rod McKuen y Glenn Campbell en Estados Unidos, o Aguaviva y Manolo Escobar en España), el romanticismo aportaba lo tradicional.

Hace siglos, la distinción entre lo popular y lo culto fue fundamental; aldea y Corte simbolizaban mundos diferentes y costumbres casi antagónicas. Pero vinieron otros tiempos y la aparición de los *mass-media* impuso nuevas definiciones. Mientras que la canción folclórica asentaba sus bases en la tradición, la popular quedaba determinada por la temporalidad. Son dos conceptos —tradicional y popular— que conviene distinguir de antemano.

La canción popular es aquella que recibe una aceptación global por parte de la sociedad, pero que al día siguiente o a las pocas horas, puede ser sustituida por otra semejante. Las empresas discográficas trabajan duramente y su papel consiste en exponer ante el gran público artistas dorados con doradas canciones; reyes por un día, un mes o un año; muñecos de guiñol sabiamente conducidos por un *manager* o una compañía que ha invertido mucho dinero en el negocio y espera recuperarlo con pingües beneficios.

La canción folclórica, por el contrario, viene subrayada por una tradición. Es la que padres y abuelos han cantado y que, por tanto, porta intrínsecamente una serie de valores, acordes con el sentir de la comunidad. Me parece inútil, por lógico, repetir que no se puede escribir actualmente canción folclórica. A lo sumo, puede componerse una canción «en línea folclórica». Esto quiere decir que de nada le valdrá a un cantante decir que una canción escrita por él es folclórica, o que canta para el pueblo, si éste no le escucha de verdad o sus canciones no le dicen nada.

Jamás esto se había dudado hasta nuestros días, en que un grupo de críticos y de cantantes, entusiasmados por el término «folk-song», o más frecuentemente por el de «folk», le han atribuido, inexplicablemente, una serie de funciones que no posee. Parece que tenían necesidad de un símbolo, una bandera bajo la que desarrollar su actividad (contra la que, por lo demás, nada tengo). Y eligieron el término «folk-song», unos por ignorancia —ya que desconocían su exacto significado o su historia—, y otros porque su imaginación se desbordaba cada vez que oían hablar de «la canción del pueblo» o «para el pueblo». Eran los mismos que tenían como público reducido, o amplio, núcleos de universitarios empeñados en cambiar la mentalidad política de un país, olvidando que hay que empezar por la base, por la cultura.

Resumiendo, diríamos que la canción popular es la que obtiene una aceptación clara por parte del pueblo. Como es natural, no tiene por qué ser clasificada necesariamente como tradicional; puede tratar un tema concreto referente a una cuestión temporal o de moda, que no interese a la siguiente generación.

Por el contrario, toda canción tradicional debe ser popular; pero en ella el tema es duradero, aceptable por esa comunidad en cualquier época de su historia, lo que viene a confirmar su carácter humano pero supratemporal.

Mas, ¿quién es ese pueblo al que mencionamos con tanta frecuencia? Para la ciencia del folclore, el concepto pueblo tiene un significado específicamente cultural. Lo definiremos, por tanto, como el grupo de personas que habla el mismo lenguaje, tiene las mis-

Mocedades.

Aguaviva.

Leonard Cohen.

mas costumbres, practica idénticas tradiciones, y ha crecido en un mismo contexto cultural. Este concepto de pueblo se aparta del aspecto político o social que la palabra pueda tener. En España, por ejemplo, existe un solo pueblo desde el punto de vista político, y multitud de ellos en el sentido cultural (Galicia, Cataluña, Castilla, Vascongadas, etc.).

¿Cómo transmite este pueblo sus canciones? De dos formas fundamentales: por vía directa o de experiencia, y por vía indirecta.

La forma directa o empírica de transmisión es aquella por la que nos llega una canción sin pasar por otro conducto que el del transmisor, sea familiar, padre, madre, maestro, amigo, etc. El paso del tema de una persona a otra se realiza sin intermediarios, convirtiéndose así en el modo más natural de comunicación.

La forma indirecta requiere un tercer punto de contacto, encarnado en las figuras del cantante folclórico o del folclorista sobre los que hablaremos tras ejemplificar el caso de la transmisión. Supongamos que debemos entregar un libro a otra persona que se encuentra separada de nosotros por un precipicio: el precipio del tiempo y de las circunstancias. Si la distancia que nos separa es de un metro y medio, por ejemplo, la entrega se podrá efectuar en mano. Si hay más de tres metros de barranco entre nosotros, deberemos recurrir a un puente; este puente, desde el que se divisa mejor la profundidad del tiempo, es el folclorista.

¿Qué diferencia hay entre folclorista y cantante folclórico? El cantante tradicional, bardo ancestral, se limita a transmitir en fiestas religiosas o profanas y en actos públicos aquello que aprendió de sus mayores; por lo general se trata de un legado hereditario que se va degenerando al ir perdiendo simbolismo o apartarse de la primitiva versión. El folclorista, sin embargo, atraviesa otros momentos antes de llegar al hecho de la transmisión; al recibir una canción, la analiza, la clasifica, intenta conocer su historia a través de diferentes fuentes, la compara con otras versiones, y tras de este estudio previo que le asegura un mayor conocimiento del tema, la divulga. Pero así transmite no solamente una canción, sino un momento, una circunstancia, un ambiente, o una vivencia. Este puente intelectual utilizado por la tradición corre el peligro de que su capa erudita arrope demasiado a la canción hasta ahogarla; por el contrario, tiene la ventaja de poder revitalizar el tema infundiéndole nueva fuerza.

Pero, ¿desde cuándo este deseo de investigar el pasado folclórico de una nación? Se puede decir que —salvo excepciones anteriores, que las hubo y muy importantes— los folcloristas nacieron con la palabra folclore. El arqueólogo inglés Williams J. Thoms unió, a mediados del siglo pasado, dos palabras arcaicas: folk (pueblo, gente) y lore (ciencia), para agrupar bajo este término todos aquellos conocimientos étnicos que, lejos de ser arqueológicos, aún vivían en la entraña del pueblo. El invento del señor Thoms obtuvo una aceptación inesperada, primero en Inglaterra y después en el resto del mundo civilizado. Tras él surgieron legiones de investigadores que gozaban con lo regional, lo localista o lo exótico. Tal vez el mundo anglosajón, en el que se fraguó la palabra folclore, fuera el que mejor comprendiera el alcance o importancia de la nueva ciencia, a la que rindió testimonio de admiración desde el nacimiento. No fue así en los países latinos, en los que, un poco por llevar la contraria y otro poco por considerar la palabra un barbarismo, surgieron bastantes detractores de la nueva terminología. Pretendían cambiar la portada del libro (conservar la ciencia, pero con otros nombres como Demosofía Demótica, Genosofía, etc.), intento en el que fracasaron rotundamente.

A partir de aquel momento, y con la aparición de los investigadores, se inicia la pequeña historia de la canción tradicional que pretendemos resumir a grandes rasgos.

Como destacados sucesores de Thoms, que dedicaron su vida a la investigación de temas tradicionales, están Cecil Sharp (en Gran Bretaña) y Francis J. Child (en Estados Unidos). El primero estudió y reunió una serie de baladas de Inglaterra, Escocia e Irlanda en varios volúmenes que tuvieron enorme repercusión entre sus innumerables seguidores. Actualmente existe una sociedad de folclore en Inglaterra que lleva su nombre.

Respecto a Francis J. Child, profesor de la Universidad de Harvard, se ocupó de recopilar las canciones escocesas, irlandesas o inglesas que había en los Estados Unidos, producto de la constante inmigración. Sus conclusiones se plasmaron en un cancionero del que aún en nuestros días disfrutan muchos cantantes. En él, cada balada tenía un número, que era como el título por el que se podía reconocer a la canción. Actualmente sigue siendo así, y en vez de *The Daemon Lover*, por ejemplo, se dice *Child 243*.

Tras de estos primeros recopiladores se despierta un interés desmesurado por el

tema, que hace surgir en Estados Unidos nuevos cantantes y estudiosos. Son los años de la depresión, etapa en la que merecen destacarse los nombres de Carl Sandburg, John Avery Lomax, Blind Lemmon Jefferson, Frank Clyde Brown, Phillips Barry y Marius Barbeau en Canadá. Ellos y otros muchos prepararon el camino para una resurrección definitiva. Entre esta época y la actual emergen figuras importantes; mencionemos a Leadbelly, Josh White, Burl Ives, John Allison, Alan Lomax, Big Bill Broonzy, la familia Carter, la familia Ritchie, etc. Tras de ellos, The Almanac Singers (alma cantante de los Sindicatos americanos), comienzan a componer canciones en favor de la unión de trabajadores y la justicia social. Se trata de un giro nuevo en la canción tradicional del que van a ser protagonistas Woody Guthrie, Pete Seeger, The Weavers, Cisco Houston, Oscar Brand, Bill Monroe, etc. Cambian las letras de las canciones tradicionales y las cantan con nuevos poemas compuestos por ellos, poemas con fuerte intención sociopolítica.

Esta etapa tiene su correspondencia en otros países como Argentina o Inglaterra. En Argentina, después de haber sido preparado el terreno por investigadores como Carlos Vega, el campo va a la ciudad, y un grupo de salteños llega a Buenos Aires en un momento especialmente favorable para el desarrollo del folclore. Este grupo, llamado de Los Chalchaleros, será la unión entre dos generaciones con ideas musicales diferentes. Al mismo tiempo —y mientras los Hermanos Abalos cantan tonadas tradicionales a la antigua usanza— algunos trovadores cantan la unión de los trabajadores y los derechos de los mineros (como en Estados Unidos Joe Glazer o Merle Travis). Con ellos se iniciará la larga serie de estudiosos o cantantes que van a despertar definitivamente la entraña tradicional en Argentina: Eduardo Falú, Atahualpa Yupanqui, Los Fronterizos, Ariel Ramírez, Chango Rodríguez, Jorge Cafrune, José Larralde, etc., descendientes espirituales, muchos de ellos, de aquel Martín Fierro legendario.

Entre tanto, Inglaterra acoge con agrado la tarea de investigadores como A. L. Lloyd, que a la manera de John Jacob Niles o Richard Dyer-Bennet en Estados Unidos, recopila y da a conocer con verdadero acierto. Le sigue, en defensa de los intereses de los trabajadores. Ewan McColl (actualmente casado con Peggy Seeger, hermana de Pete). Ambos originan con su trabajo una nueva corriente de amantes de lo tradicional en las islas Británicas. Tras de ellos vendrán Benjamin Miles Potter, Ian Campbell, Alf Edwards, Martin Carthy, Dave Swarbrick, Alex Campbell, The Watersons, The Young Tradition, etc.

Respecto a España, se distinguen dos vertientes fundamentales: de un lado, la culta, que encabeza a fines del siglo pasado Antonio Machado, padre; él es quien introduce el término folclore en España, y quien crea la primera Sociedad de Folclore Español, con sede en Sevilla (1872). Siguen su línea más adelante Rodríguez Marín, Felipe Pedrell Benedito, García Matos, y una interminable lista de investigadores, entre los que se podría incluir a Menéndez Pidal, Arcadio de Larrea, Julio Caro Baroja, etc., historiadores que también se han ocupado profusamente del tema.

Frente a esta tendencia intelectual, científica y urbana, se encuentra la rural, integrada por los cientos de intérpretes, nacidos y criados en pequeños pueblos inaccesibles a la civilización, que archivaron en sus canciones los acontecimientos diarios de la comunidad en la que les había tocado vivir.

Entre estas dos corrientes, muy pocos personajes que participen de ambas. Por citar dos conocidos, mencionaremos al abogado Faustino Santalices (recopilador y cantor del folclore gallego, que escribió un método para tocar la zanfona), y a Agapito Marazuela Albornos (estudioso, cantor, e intérprete del alma castellana, autor de un completísimo cancionero segoviano).

La década de los 60 va a aportar un aspecto netamente comercial a la canción tradicional. En Estados Unidos, algunos intérpretes siguen la línea de Woody Guthrie o Tom Glazer; otros la de Alan Lomax o Theodore Bikel. Así, mientras unos varían las letras de canciones tradicionales para aplicar sus poemas sobre temas del momento o componen letra y música (Bob Dylan, Tom Paxton, Eric Andersen, Peter Lafarge, Pat Sky, Buffy Sainte Marie, Phil Ochs, Gordon Lighfoot, Joni Mitchell, Leonard Cohen), otros siguen fielmente la tradición (Sam Hinton, Doc Watson, el primer Bob Gibson, Clarence Ashley, Frank Proffit, Frank Warner, Erik Weissberg, Jack Elliot, etc.). Algunos cantantes y grupos musicales participan de ambas tendencias (Joan Baez, Judy Collins, The Kingston Trío, The Limeliters, The Brothers Four, the New Christy Minstrels, The Chad Mitchell Trío, Hermes Nye, Odetta, Marais & Miranda, Ed McCurdy, Sonny Terry, Harry Belafonte, The

Ismael.

New Lost City Ramblers, Peter, Paul & Mary...).

Los críticos autorizados, ante el peligro de convertir la canción tradicional en algo fabricado industrialmente, llamaron *topical songs* a las canciones del primer grupo, y *topical singers* a sus intérpretes. *Folk songs* y *Folk singers* continuarían siendo los del grupo segundo.

En Inglaterra sucedió algo similar. La corriente *topical* estuvo representada por Donovan Leitch, Ralph McTell, The Humblebums, Gordon Giltrap, etc.; la tradicional, por The Young Tradition, Martin Carthy, John Raven, etc. En medio, The Pentangle, John Renbourn, John Pearse, Bert Jansch, etc.

En Argentina el fenómeno es semejante; frente a un folclore estrictamente tradicional, surge otro de factura nueva basada en lo autóctono.

En España, despierta el interés por lo tradicional primeramente en Cataluña, extendiéndose después al resto de la nación. En tanto un grupo de intérpretes basa sus temas en reminiscencias populares para definir problemas del momento, sociales o políticos (Raimon, Joan Manuel Serrat, Paco Ibáñez, Pi de la Serra, etc.), otro núcleo bebe de las fuentes tradicionales e inyecta nueva savia a las antiguas canciones (Ismael, Nuestro Pequeño Mundo, Aires Populares, Grup de Folk, etc.).

Actualmente, y merced a la confusión que los medios de comunicación han producido entre estilos como «rock», «folk», «country», «soul», etcétera, es muy difícil para muchas personas distinguir entre una canción folclórica y cualquier canción popular, incluso la más progresiva.

El problema de la confusión estriba a nuestro parecer, en la falta de preparación de muchos críticos musicales, aunque la causa sea anterior y más profunda. El origen de la crisis actual procedería de ese éxodo terrible, fruto del siglo, desde el campo a la ciudad. El ambiente rural conservó y acrecentó el patrimonio folclórico desde siempre, pero el desequilibrio social y económico entre el campo y la industria obligó a la emigración masiva de las zonas rústicas, originándose una falla en la ancestral cultura de los campesinos y labradores, cuyos hijos no heredarían sino procesos culturales híbridos, sin ningún valor folclórico.

De este modo, lo que había sido algo intuitivo se vio convertido en algo afectado; la naturalidad y espontaneidad de los hechos folclóricos sirvieron de espectáculo a personas que no entendían más que lo superficial porque desconocían el nudo de la cuestión.

¿Quiere esto decir que se acaba la música folclórica?, ¿que la canción tradicional desaparece? En absoluto; cambia de forma y de color, como el río ensancha o se angosta, o adquiere distintas tonalidades según su profundidad. La canción tradicional es como el río, y tan inmutable como él.

Y del mismo modo que nuestros días han conocido a un grupo de críticos y cantantes que han ensanchado los cauces hasta desbordar las aguas de lo tradicional (ya sin límites), han visto aparecer también a un núcleo de amantes de la tradición, cuya fuerza se nota cada vez más.

Pretenden que la música folclórica llegue a los jóvenes a través de la estética; a los mayores, por el recuerdo. Para la juventud actual, desarraigada casi en su totalidad de un ambiente de tradición, se prevé un camino diferente: llegar a esa tradición mediante la belleza literaria o musical del cancionero folclórico. Para los que no son jóvenes, se quiere revivir en ellos el lado sentimental, íntimo, de las canciones que en otro tiempo aprendieron de sus mayores.

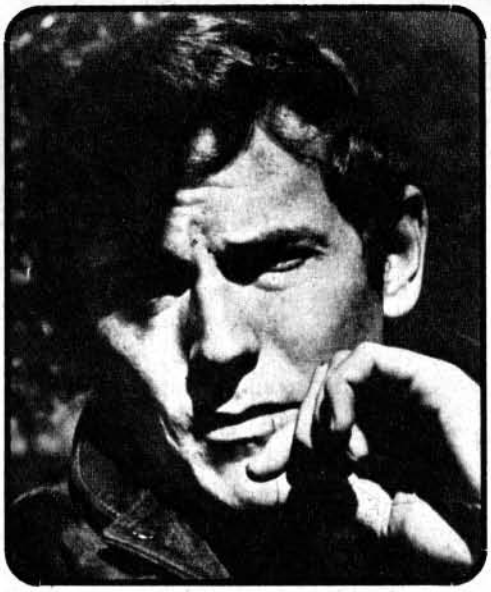
La vida actual, con sus prisas, sus neurosis, sus progresos de orden técnico que minimizan cada vez más la personalidad del hombre, se para un momento ante el remanso de la canción tradicional que desde hace siglos ensalza lo personal, lo nuestro, lo anecdótico, en todos sus temas.

¿Y cuáles son esos temas que habitualmente trata la canción tradicional? Podríamos decir que todos, pero vamos a dividirlos en ocho grupos generales, válidos para cualquier tipo de folclore que se analice. Debido a una mayor proximidad únicamente cito ejemplos tomados del cancionero español, teniendo también en cuenta que aspectos parciales de otros folclores nacionales son estudiados en capítulos siguientes.

1. *Canciones de amor.*—En cierto modo, todas las canciones compuestas y por componer tienen como tema fundamental el amor: de hombre y mujer; de padres e hijos; al trabajo, al dinero o al licor; amor o deseo de paz; amor o desprecio ante la sociedad, a la patria, a la guerra. Todo el ciclo del amor humano aparece en cualquier cancionero. Hay cantos al hijo antes de que haya nacido, durante su bautismo o circuncisión, como el célebre himno sefardita que comienza *O! qué mueve mezes yevatex de estrechura.* Innumerables canciones de cuna. El ciclo se intensifica a los dieciocho años, época del

Harry Belafonte.

Odetta.



Gordon Lighfoot.

Paco Ibáñez.

cortejo y noviazgo, a partir de la cual son innumerables los temas sobre el amado o la amada o sobre algunas de sus virtudes: ojos, pelo, labios, manos. Por lo general, antes del matrimonio todo son mieles. Las hieles comenzarán con la boda:

Yo me casé por un año
por saber la vida que era.
El año se va acabando:
¡más quisiera estar soltera!

Los matrimonios felices apenas encuentran eco en la canción tradicional. Los mal avenidos, sin embargo, son muy numerosísimos. El tema de la infidelidad conyugal se repite sin cesar a lo largo de los siglos, los más con advertencias y consejos sobre moral. Trovadores, juglares, ciegos y toda suerte de intérpretes han transmitido viva a través del tiempo esta serie de canciones. En ocasiones, a la infidelidad se mezclan otra serie de crímenes espantosos, como en el romance de ciego copiado aparte y que recogí en la provincia de Valladolid.

El tema amoroso ha permitido una crítica de ciertas costumbres sociales: la frivolidad de las molineras, la preponderancia de los libros avasallando a las mujeres los pobres, el poder «convincente» del dinero, etc.

2. *Canciones históricas.*—La canción tradicional, convertida en Historia, es muchas veces una crónica en sus relatos de la vida nacional o de sucesos locales, interpretada casi siempre con fuerte subjetivismo. Los acontecimientos así narrados podrían subdividirse en:

a) *Políticos,* sobre política en general u hombres que tienen que ver con ella. De todas maneras, no son muy numerosos los ejemplos en que el pueblo se ha mostrado política, pese a la antigüedad de coplas como las de *Mingo Revulgo.* Sin embargo, sí abundan las canciones en que se ensalza a los héroes y se ridiculizan a los villanos, por ejemplo, la que trata de don Pedro *el Justiciero,* históricamente conocido por *el Cruel.* O las relativas a la relación entre Alfonso XII y la reina Mercedes.

b) *Populares,* sobre espectáculos públicos y figuras de los mismos, como las numerosas que hablan de los toros y toreros, incluyendo muchas veces las muertes de éstos. La combinación épico-lírica aparece en casi todos los países en los que se han cantado siempre a personajes célebres por sus batallas, amores, desvaríos. Los romances castellanos (casi desaparecidos) los *broadsides* ingleses eran relatos recitados a los que acompañaba una melodía sobria pero agradable.

c) *Fantásticos.*—Eran historias descabelladas, a veces con un apoyo realista, con las que se ganaban la vida los ciegos ambulantes y sus lazarillos. Por ejemplo la llamada *Relación sobre el gitano de Cartagena,* que es casi una novela.

d) *Histórico-amorosos,* como el romance sefardita de Jean (o Juan) Lorenzo, a quien Fernando I de Portugal arrebata la esposa.

e) *Guerreros,* que recuerdan batallas famosas, seriamente o con humor (la guerra de Africa).

f) *Económicos,* de carácter local y vinculados por lo general a la religión.

g) *Histórico-religiosos,* con vidas de santos. Destacado ejemplo es la composición sobre la vida de San Benito de Palermo, relatada en «seguidillas jocosas». Es notable el momento en que Dios concede al santo la visión de las Once Mil Vírgenes, en tanto los demás frailes no consiguen ver ni a una sola.

No las vieron los padres
y no me admiro;
porque once mil vírgenes
¿quién las ha visto?
¿Quién ha logrado
el ver tantas y juntas
no siendo un santo?

3. *Canciones de guerra.* El pueblo es cronista fiel de sus propias luchas. Y en España el pueblo ha sido siempre belicoso, belicoso por necesidad. Se han cantado miles de canciones en los campos de batalla que en seguida se olvidaban en tiempos de paz. La tragedia de la novia que se queda sola, el soldado que parte contento y lleno de fe y, más frecuentemente, renegando de su suerte.

4. *Canciones infantiles,* que representa un inmenso caudal folclórico y es vínculo cultural y emotivo con nuestros antepasados. A veces, canciones folclóricas han pasado a ser en boca de los niños tonadillas de coro o de juego, como la de *Mambrú.* Mientras el niño suele preferir lo fantástico, lo heroico, la niña se inclina por temas como el célebre que comienza *Me casó mi madre, chiquitita y bonita,* del que existen varias versiones. Normalmente, con canciones faltas

de sentido, como aquella que habla de que viene de Francia... de comprar hilo portugués, o la que cuenta cómo un gato miraba goloso... el queso. Los romancillos infantiles encierran a veces descripciones que impresionan por su humanidad, como el que empieza *Yo me quería casar con un mocito barbero* y es obligada por sus padres a profesar de monja.

En las canciones infantiles hay temas que se repiten sin cesar: la madre, el coco y sus variantes, la escuela, el juego (cantando lo que se está jugando), los viejos...

5. *Canciones religiosas*, basadas unas en la religión católica y otras en un paganismo todavía superviviente. En las primeras el pueblo suele burlarse de frailes, de beatas, de cura, incluso de tradiciones: *El abad de Oriejo*. O cuenta milagros como el de San Antonio cuando evita que los pájaros coman la cosecha. O reza cantando y suplica la lluvia, milagros, etc.

En las segundas aparecen tradiciones y supersticiones ancestrales, legendarias. Conjuros, ensalmos, fórmulas recitativas para cualquier cosa: alejar la tormenta, facilitar el nacimiento del hijo. Canciones sobre la muerte, los espíritus, las apariciones, como la de la noche de San Juan.

6. *Canciones de trabajo*, que suelen servir de sedante o de excitante según los momentos y acompañan las horas de labor. El ritmo es el común denominador de todas ellas, sean españolas, escocesas o norteamericanas. Podrían distinguirse dos grandes grupos, las que se refieren a faenas marineras y las que tratan de trabajos realizados en tierra firme. Las primeras abundan mucho en Portugal y el mismo *fado* (el Hado, el Destino) proviene de ahí. Las canciones de tierra firme aluden a todos los oficios imaginables: el jardinero, el carretero, el arriero, el maquinista de tren, el segador, la molinera, los hortelanos, los labradores...

7. *Canciones de la Naturaleza*. La canción folclórica es eminentemente campesina (y más frecuentes en los paisajes montañosos u ondulados que en la llanura), y el campesino siempre amó a la Naturaleza, que para él lo representa todo: la vida, el crecimiento, el amor, la diversión, la muerte.

Este tipo de canciones es quizá el más antiguo, ya que en él aparecen incluso ritos paganos e invocaciones a los dioses del trigo, de la cebada. Bien conocida es en el folclore anglosajón, por ejemplo, la canción *The Barleycorn*, en la que se nombra a ese personaje mitológico, protector de las cosechas. Y el ciclo dedicado en Castilla al «mayo», símbolo de la fecundidad, mediante un árbol plantado en medio de la plaza.

Los temas son muy numerosos: las faenas de la recolección; temas sobre plantas, flores y frutos; a la vid y al olivo; sobre animales domésticos y no domésticos; sobre paisajes: bosques, pinares, alamedas, valles...

8. *Canciones de diversion*, finalmente. También los temas son múltiples. Podemos distinguir las de coros infantiles y las de baile; las canciones para beber y cantar bebiendo. Las canciones de ronda. Las satíricas. Las de repetición, etc.

En España abundan los elogios a la vid y a su fruto y en las canciones se recorre todo el ciclo de la borrachera, del primero al último vaso. La propia borrachera recibe incontables nombres en estas coplas.

Las canciones de ronda, por su parte, tenían como objetivo conseguir que la moza se asomara a la ventana. La ronda era un complejo ritual en el cual las canciones desempeñaban papel importante, con alusiones de todo género. Los tres momentos eran: saludo y licencia; requiebros, sentencias y desdenes (momento en que solían cantarse *Los mandamientos* o *Los sacramentos)* y, por último, la despedida. En cuanto a las canciones satíricas, abundan en todos los folclores y particularmente en el español, del que podrían citarse centenares de ejemplos.

Todas estas canciones folclóricas tienen unas funciones concretas encaminadas a uno o varios fines que podríamos dividir en subjetivos y objetivos. Los primeros, que atañen a la persona, al individuo, pueden reducirse a tres. La canción provoca sentimientos vívidos difíciles de olvidar. De ahí que las tonadas aprendidas de niños despierten al ser escuchadas más tarde, en la madurez, las sensaciones íntimas o agradables recuerdos que el inconsciente conserve.

Por otro lado, la canción tradicional permite el acercamiento de dos o más individualidades. Gracias a ella podemos comprender mejor al otro, lo mismo al antepasado que al hombre en general, parte de cuya vida ha quedado dibujada en esos cantos.

Nuestro Pequeño Mundo.

Por fin, la canción folclórica acompaña y en muchos casos determina el comportamiento, la personalidad o la vida del individuo. Le sirve de solaz, de alegría o distracción.

En cuanto a los fines objetivos, más prácticos, la canción tradicional conserva modismos, giros y formas que ayudan a la lingüística; renueva y hace evolucionar palabras o conceptos perdidos; actualiza costumbres, hábitos y modos; y conserva o ayuda a conservar tiros, creencias, religiones o supersticiones que son parte integrante de ese acervo popular que atraviesa los tiempos dándoles algo de común.

Es el ambiente rural, como ya dije, el medio en que mejor se conserva y ha conservado y difundido el folclore; pero ello no se debe tanto a los individuos como al medio aislado, alejado de la civilización. Las leyes dictadas por la invisible tiranía del adelanto coartan la naturalidad y la espontaneidad; el consumo y la técnica van en contra de la individualidad y de la personalidad del hombre, por tanto éste se cohíbe y ve acabarse poco a poco su producción espiritual e intelectual. La falta de fecundidad e ingenio poéticos sobrevienen como una enfermedad que va minando todos los órganos vitales.

Quizá, entonces, se pregunte alguien: si el ambiente rural es tan beneficioso para la poesía y la música, ¿por qué actualmente se cantan tan pocas canciones folclóricas en los pueblos? La explicación es sencilla. Porque la ciudad influye más poderosamente en el campo que el campo en la ciudad, como ocurrió en un tiempo; y el campesino, haciendo uso de una de las facultades humanas más poderosas, imita. Imita modas, costumbres, gestos, canciones y todo lo que llegue de la ciudad. Afortunadamente, este solapado avergonzarse de la propia cultura, de la cultura rural, no es general, y hay personas a las que no sonroja poner de manifiesto su origen. Prefieren la tradición al adelanto.

Mas para aquellos que eligen el camino de la ciudad, a los que ya aludimos antes, sobreviene el problema de la adaptación casi nunca superado. Esta limitación, que a veces se extiende a dos o tres generaciones, proviene del hecho que obliga al hombre a prescindir de su base cultural, espiritual y material, para pintarse con la nueva que se le ofrece, en el menor tiempo posible. Esto hace tambalearse la mentalidad desambientada del campesino con miras de ciudadano. Y de este modo, forzado a despojarse de la cultura rústica, u obligado a aprehender la urbana, acaba por carecer de las dos.

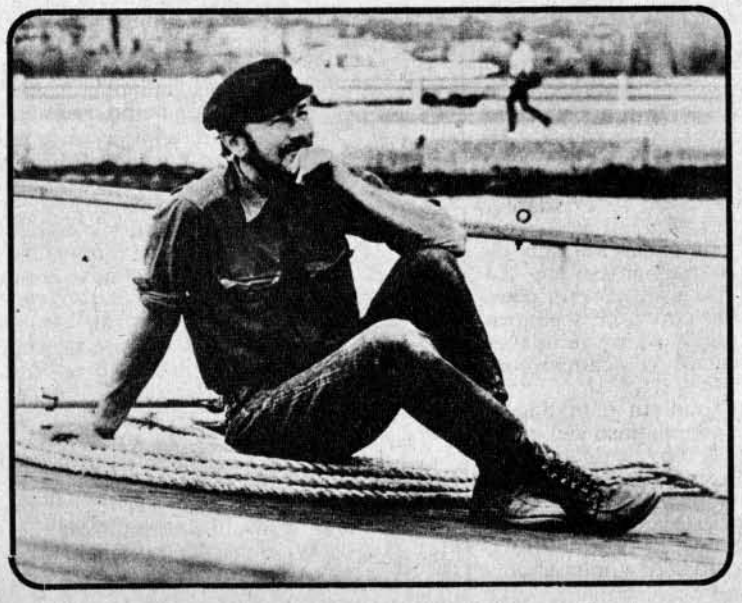
La canción tradicional ha ido perdiendo a lo largo de los años. Ha perdido su simbolismo, uno de los más notables ingredientes del folclore. El significado de palabras usadas en las canciones, las alusiones encubiertas no significan ya lo que en su día significaban. Incluso se ha ido perdiendo el sentido original de la canción. Mientras, por ejemplo, eran carlistas los que bajaban por el río Nervión, los que ahora bajan son... jugadores de fútbol. El uso ha introducido adulteraciones en las canciones, algunas tan graves que éstas resultan irreconocibles. Se han perdido tradiciones sobre las cuales nacieron los cantos y también se han perdido giros o hábitos lingüísticos que a su vez han hecho que una canción diga lo contrario de lo que en principio decía, como el Pirulero de la canción infantil, que originariamente era Perulero (el indiano que vuelve del Perú).

Tres son las causas principales que contribuyen a esa degeneración o pérdida de sentido en la canción tradicional. La primera es la *despersonalización*. Desde comienzos de siglo vienen encargándose de la transmisión del cancionero tradicional un grupo de coros y orfeones normalmente dirigidos por profesores de conservatorio o simplemente de música. Creo que su labor ha tenido dos vertientes, una, positiva: en efecto, las canciones (no todas) se han conservado. Y la otra, negativa: se ha deshumanizado a las canciones, en pos de un logro meramente estético. Ha desaparecido el individuo para dar paso a la masa insensible.

Algunos de estos directores de coro, recopiladores eventuales, intentaron por todos los medios a su alcance trasladar lo que veían en el campo a los teatros de la ciudad tras de haber efectuado la tarea de arreglar las canciones «para piano y cuatro voces mixtas».

Con ello se provocó la *desambientación*. Al ser convertida en espectáculo, la canción quedó fuera de su medio y disfrazada. No fue suficiente desnudar de intimidad al pueblo pequeño, entrañable, sino que se le hubo de convertir en espectáculo internacional. Por eso escribía Augusto Raúl Cortázar:

«Creo que es conveniente distinguir los auténticos fenómenos folclóricos de los que me



Pete Seeger.

Joan Baez.

Joan Baez.

he propuesto llamar "trasplantes"; me refiero a aquellas expresiones que han sido trasladadas de su propio ámbito geográfico y cultural a los ambientes urbanos, donde son cultivadas deliberadamente por personas, familias o círculos, ya por razones sentimentales, ya sociológicas. En los casos más visibles y conocidos, se trata de reproducir y conservar costumbres, actitudes, indumentaria, bailes, fiestas, manjares, etc., propios de la sociedad "folk" del terruño distante.

»Aunque conservados con pureza por pequeños núcleos, no llegan a cumplir la concreta función que les daba vitalidad y sentido en el ambiente nativo; por tanto, van perdiendo vigencia social, y no pueden ser considerados "regionales" desde que, precisamente, han sido desarraigados del terruño. En consecuencia, no podemos llamar folklore, como habitualmente se hace, a la reunión danzante "al estilo de la tierra"; a la fiesta aun la más abigarrada y bulliciosa, cuyos participantes concurren con sus trajes típicos, que al público local parecen simpáticos disfraces lucidos fuera de época.

»Estos y otros tantos ejemplos equivalentes son, a mi modo de ver, "trasplantes", aunque los protagonistas sean provincianos trasladados a la gran ciudad».

Como efecto último, consecuencia de todo lo anterior, llega el *desprestigio*. La mecanización es un tributo de la vida moderna a su propio progreso. La televisión, la radio y los espectáculos ofrecen al hombre, a diario, aquello que materialmente le sacia; lo que le insensibiliza y le aparta de una vida basada en el espíritu, la humanidad y sus virtudes. Esos medios de comunicación son los que, desde los años 30, han intentado flamenquizar a toda España. Y no con un género puro o auténtico, sino con una degeneración musical y temática que se ha venido en llamar «canción flamenca», o «canción española».

¿Qué futuro aguarda, pues, a este bagaje tradicional, amenazado por el paso del tiempo y de la moda? Cecil J. Sharp decía en el prólogo de uno de sus cancioneros, que si seguía el ritmo de pérdida que él observaba, en unos años se habrían perdido todas las canciones tradicionales de Gran Bretaña. Afortunadamente no fue así y, por el contrario, se observó que nuevos temas se añadían a los tradicionales; nuevas canciones que el pueblo, involuntariamente, seleccionaba y cantaba después para transmitirlas, al cabo, ligeramente variadas, pero ya convertidas en algo consustancial, entrañable.

Joan Baez y Newport

Un rostro bello y puro, una voz fresca y transparente, una sensibilidad arrolladora. Joan Baez apareció en el primer festival de música folclórica de Newport montada en un viejo coche de pompas fúnebres. En 1959. Nadie la conocía, pero sus amigos la hicieron cantar ante trece mil personas. «Erguida, cantando sola, dos manos que sostienen y dedos que pulsan las cuerdas de una guitarra. Unos labios que lanzan una canción. Pero una canción que no pertenece a nadie, sólo a ella». Así escribió Langston Hughes, testigo presencial.

¿De dónde venía? Tenía dos abuelos pastores, uno metodista y otro presbiteriano. Su padre, como ella misma, es cuáquero; miembros de una secta cristiana casi inconcebible para nosotros. Su padre trabaja como físico para la UNESCO. Su madre es mexicana y esta ascendencia le hizo conocer muy pronto la segregación racial.

Joan estaba estudiando en Boston y comenzó a cantar en los cafés de esta ciudad, en las reuniones de amigos. La muchacha de largo pelo negro era una bohemia, pero también una buena estudiante. Su hermosa voz de soprano resonaría, desde Newport, por todos los rincones del mundo. En 1960 grabó un primer LP con canciones folclóricas que se vendería rápidamente.

Primero tiene un repertorio reducido, pero va ampliándolo poco a poco: viejas canciones irlandesas, tonadillas de Gran Bretaña, baladas vaqueras, folclore sudamericano... En 1963 su carrera da un giro notable y Joan comienza a cantar también canciones en favor de la paz, de la no violencia, de la fraternidad. Contra todo género de violencias: los horrores de la guerra, el racismo, la miseria, el hambre. Bob Dylan, el máximo trovador actual, compone para ella. Y con ella canta *With God on our side (Con Dios a nuestro lado)*.

Joan Baez sigue cultivando el folclore puro, pero le añade lo que podríamos llamar folclore actual: canciones que en seguida parecen ser de todos, de la gente, que parecen haber dormido en la conciencia de todos nosotros y que sólo ella sabe descubrir.

Joan Baez aparece como una cantante comprometida. Canta para los desheredados, participa en los mítines políticos, funda en Carmel (California) el Instituto de la No Violencia, colabora con los integracionistas, apoya a los negros, va a Berkeley, canta el *We shall overcome* (*Venceremos*) ante la Casa Blanca, actúa en Europa, se niega a dar ciertos recitales, a venderse. Sin embargo, no es una artista marginada. Cobra mucho en sus recitales ante públicos universitarios, jóvenes. Sus discos funcionan normalmente en todos los mercados. Apóstol de la concordia universal, junto a canciones de amor tiene otras realmente subversivas, como la extraordinaria *Farewell, Angelina.*

Su marido, David, al que ella dedicó quizá el más hermoso de sus LP, fue condenado a la cárcel por negarse a ir a Vietnam. Ella no ha cesado en su campaña proselitista en pro de la paz, dentro y fuera de su país. Excelente intérprete, aunque Joan Baez no haya compuesto ninguna canción, todas las que canta las siente tan hondamente que parecen plenamente suyas, tanto si son tradicionales como si son de autores modernos.

Son innumerables sus grabaciones, siempre para la casa Vanguard. En España se han editado hasta el momento 14 LP y 7 EP. De ellos, algunos son antológicos, como *Lo mejor de Joan Baez* y *Diez años de Joan Baez.* Desde los dieciocho años, en que comenzó a cantar en público (nació en 1941), su carrera ha sido como ella misma: cristalina, pacífica, dulce. «La *madonna* de aquellos a quienes no se ama» es una de las figuras más atrayentes de la canción actual.

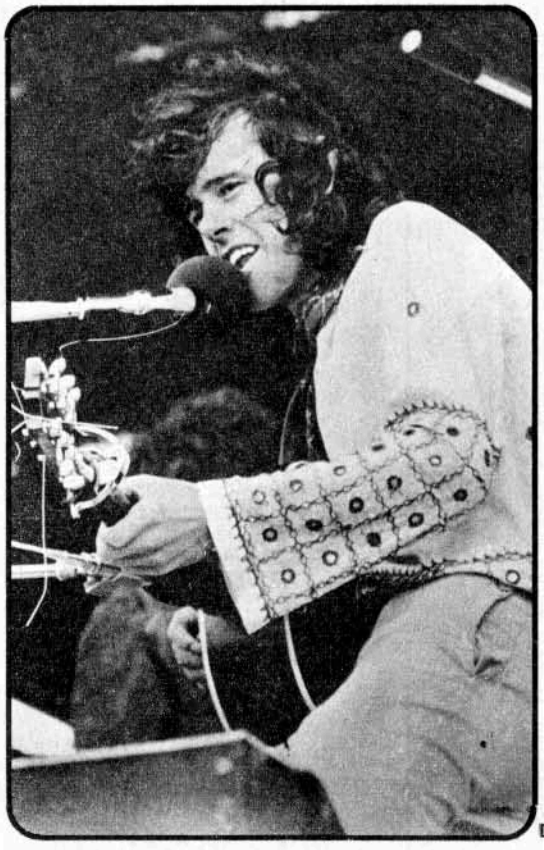
Donovan toma LSD

¿Se parecen en algo? ¿Tienen que ver el uno con el otro? Cuando Donovan se presentó en 1965, en el show televisado «Ready-Steady-Go», parecía la caricatura de Bob Dylan. No sólo se le parecía por su atuendo, sino por su forma de cantar. Por eso le silbaron, abuchearon, insultaron. ¡Imitar al genio Dylan! Pero Donovan era perseverante (o cabezota) y, además, tenía genio. Pronto Joan Baez, la amiga y discípula de Dylan, lo aplaudiría. Y pronto el genio confiesa que le gusta su joven imitador inglés.

Donovan se había fugado primero de su casa y luego de la fábrica de dentífrico en que trabajaba. Sus pelos largos, sus ropas zarrapastrosas le prohibían encontrar otro trabajo. Comenzó a vagabundear por toda Inglaterra (sobre todo por el Sur, más cálido), con un par de libros de poemas y una guitarra. Para viajar, auto-stop; para comer, mendicidad. Friegaplatos. Cantor ambulante. Hasta que encuentra un director artístico que lo lleva a unos estudios. 1965, *Catch the wind,* primer disco, primer éxito.

Al año siguiente, lo adora toda Inglaterra. Comienza a escucharse en los Estados Unidos cuando un escándalo amenaza hundirlo. «Donovan toma LSD». Y Donovan declara: «No es un hábito y menos una fuente de inspiración. Lo probé y se aumentó la importancia del hecho porque soy célebre». Era sincero. El juez lo condena a libertad provisional o vigilada.

Pero surge otro inconveniente: pelea con la casa discográfica inglesa. Durante varios meses no vuelve a saberse nada de Donovan. Sin embargo, *Sunshine superman* es número uno en Estados Unidos y en Europa (salvo Inglaterra), y luego *Mellow yellow.* Y luego *Epistle to diply.* Donovan P. Leitch es ya un ídolo.



Donovan.

Donovan.

Ha comenzado con la canción de protesta, imitando a Dylan, pero en seguida se abandona a su genial inspiración, espontánea, infantil a veces, muy atractiva. Un mundo de colores, de extraños bichos, pajarracos, peces. Con música venida del «jazz», del «blues». Como persona, Donovan posee un humor corrosivo, es incluso cínico, absolutamente libre. Y tierno. Tierno hacia todo lo vivo, lo que se mueve. Pero a Donovan *hay que escucharlo*. Hay que comprender sus textos, nada fáciles, por lo demás. En España se han publicado varios LP. Elegimos el *Donovan's Hits*, con los títulos clásicos suyos y *El disco de oro de Donovan*, con temas en general más modernos *(Colores, Josie,* etc.).

Y Bob Dylan. ¿Cuántos Dylan hay? Al menos tres. Y los tres arrancan del árbol del folclore, como el único Donovan. A éste le sigue Cat Stevens. A aquél, muchos otros.

Robert Zimmerman o Bob Dylan

Robert Zimmerman nació el 24 de mayo de 1941 en Duluth (Minesotta). A los diez años su padre, comerciante en tabacos, le regala un piano que él abandona porque no consigue tocar a la primera. Abandona también a su familia. A los dieciocho años se había fugado ya ocho veces y recorrido varios Estados. Vuelve al piano, pero toca también la guitarra y la armónica. De todas maneras, decide ingresar en la Universidad de Minneápolis. ¿Resultados? «Fracasé en el examen de ciencias porque me negué a contemplar cómo moría un conejo. Me echaron de la clase de inglés porque utilicé varias veces una palabra de tres letras. También fracasé en los cursos de información sencillamente porque todas las mañanas telefoneaba para decir que no pensaba asistir».

Estamos en 1960. En julio, Dylan organiza un grupo y se lanza a tocar y cantar «rock» donde le dejan. Pero sólo triunfaban «los limpios», y Dylan era un adefesio oficial: mal vestido, pelambrera... Quiso vivir del «rock», escribió mucho «rock», pero no obtuvo éxito alguno. Lo echaron de todas partes.

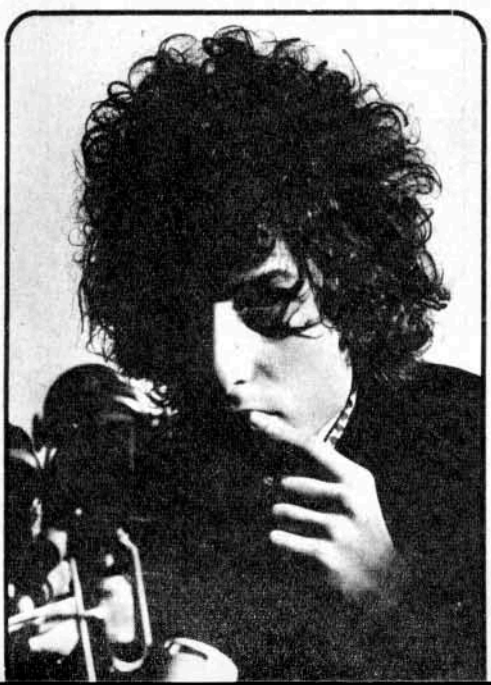
Una visita a Woody Guthrie, hospitalizado, le inclina hacia el «folk». Y va a Nueva York a pasar hambre, frío y soledad en esa Babilonia del nivel de muerte. ¡Qué mal lo pasó allí! Pero un artículo en *Time* le permite grabar el primer LP, titulado *Bob Dylan*, para CBS. Cuatro mil ejemplares vendidos, una miseria.

Sin embargo, en 1963 es un ídolo mundial. Millonario en discos y supermillonario en dólares. Ejemplo para toda una generación. Dylan es el último eslabón de la gran cadena folclórica americana. Sólo que ahora es abiertamente canción de protesta, canción política. Cincuenta mil jóvenes cantan a coro el *Blowin in the wind*, junto a Dylan, Baez y Seeger, en Newport. Es un himno, el himno de quienes luchan por la liberación del hombre, por romper todas las cadenas que lo esclavizan: guerra, miseria, injusticia. De entonces es también *Times they are a-changin'*.

Pero Dylan abandona todo, a su compañera querida Joan Baez, y continúa sólo su carrera, silencioso, hosco, fantasmagórico. Es el segundo Dylan, el del *Autorretrato*, el de *Like a rolling stone*, el que inspiraría a los Byrds, a los Lovin' Spoonful, a Simon y Garfunkel, a Los Mamas and the Papas, a The Band, a docenas de otros.

Y después vendría el tercer Dylan. Acompañado por un ejército: veintidós personas, entre ellos un cámara encargado de filmarlo constantemente, incluso dormido. Su «manager», Albert Grossman, se las arregla para que gane cada vez más dinero, millones y millones. ¿Retorna Dylan al «folk», a la protesta? ¿Abandona sus misteriosas genialidades? *Nashville Skyline* parece abrir un camino nuevo. ¿Cuál? Inagotable, melancólico, genial, moderno Narciso Dylan... Ningún poeta ha influido tanto con sus textos en la juventud actual y en los compositores. *Desolation Row*. El Walt Whitman de los jukebox. Rebosante de metáforas bellísimas: *Mujer de ojos tristes (Sad-Eyed Lady)*, esa maravilla. Dylan profeta en *Subterranean Homesick Blues*.

Donovan es más lírico: *San and Foam*, sutil y fantástico: *Young girl blues, Sunny Goodge Street*. De los dos existe abundante discografía en España. Dylan aparece en CBS, que ha publicado gran parte de sus canciones. Destacamos *Autorretrato, Grandes éxitos*, casi todo con sus primeras obras, y *Nashville Skyline*, con los último.



Dylan.

Dylan.

De Agapito Marazuela a María del Mar Bonet

Hija de un periodista y novelista mallorquín, nació en Palma el 27 de abril de 1947. A pesar de haberse interesado por el folclore mallorquín al formar parte de la coral del folclorista isleño Llorenç Galmás, quizás el mejor nexo con la actual canción catalana lo obtuvo a través de su hermano Joan Ramón Bonet, quien durante unos años formó en las filas de Els Setze Jutges, grupo pionero de la denominada «nova cançó», y grabó algunos discos.

De hecho, María del Mar se trasladó a Barcelona para estudiar cerámica en el año 67, pero puesta en contacto con Lluis Serrahima y Josep María Espinàs —fundadores de los Jutges— la animaron éstos a interesarse seriamente por la canción. Entró entonces a formar parte del grupo junto con Lluis Llach y Rafael Subirachs, formando lo que en aquel tiempo se llamó «la novíssima cançó».

María del Mar Bonet tomó como punto de partida en su carrera musical el folclore mallorquín, bien interpretando sus muestras más bellas y representativas, bien componiendo canciones directamente enraizadas con él.

Por su particular timbre de voz, flexible y lleno de matices, por la base folclórica de su repertorio, por su sobriedad interpretativa acompañándose sencillamente de su guitarra, por su ruda belleza se la comparó a Joan Baez.

En la primavera del 67 apareció su primer disco EP, con cuatro canciones populares mallorquinas. Con él quedó finalista del Premi Revelació 67 que, como cada año, se otorgaba en Lloret de Mar.

Lanzó a continuación un segundo disco que contenía una balada sobre un poema de Lluis Serrahima, basado en un hecho reciente acontecido a un estudiante de Madrid. La canción *Què volen aquesta gent? (¿Qué quiere esta gente?)* constituyó en Cataluña un éxito de popularidad por el verismo del tema y el patetismo que María del Mar supo imprimir a la música y a la interpretación.

Después de diversas actuaciones aisladas en Cataluña y Mallorca se incorpora al recientemente formado Grup de Folk de Barcelona, tomando parte en los muchísimos recitales que el grupo organizó por toda el área catalana. Junto a María del Mar constituyeron el Grup de Folk Pau Riba, Jaume Arnella, Albert Batiste, Sisa, etc.

En el año 68 interviene como actriz-cantante en la puesta en escena de la obra de María Aurèlia Capmany, *Vent de Garbi i una mica de por*

Poseída de un ansia de nuevas experiencias musicales al igual que les fue ocurriendo a muchos de los componentes del ya desaparecido Grup de Folk, María del Mar Bonet ensaya nuevos derroteros para sus canciones y así es como en el verano del 69 graba un nuevo single en colaboración con el grupo vanguardista OM y con arreglos del guitarra Toti Soler (ex Pic Nic, líder de OM y arreglador del disco de Pau Riba, *Dioptría*). *Si vens prest* y *Jo em donaria a qui em volgués*, con letra del poeta Palau i Fabre constituyen estas experiencias que, como tales, sirven a la cantante mallorquina para ir buscando el mejor desarrollo musical a sus canciones.

Después de probar por diversos caminos, María del Mar Bonet encuentra en los arreglos de Antonio Ros Marbá la más eficaz colaboración y juntos realizan la mejor grabación de la «cantautora»: un álbum aparecido a finales de 1970 incluyendo canciones populares de las islas y canciones propias.

Con esta obra toda la crítica especializada le dedica un rotundo elogio y la confirma como la mejor y más personal intérprete de «folk» en España. La crítica madrileña se vuelca ante una semana de actuaciones de la cantante, y ella comparte en el Palau barcelonés un recital con Georges Moustaki, quien le dedica toda clase de elogios.

«Dos barbudos profetas del lenguaje folclórico junto a una rubia maravillosa», «un ángel y dos cellos tocando la guitarra». Así han definido al trío Peter, Paul and Mary. Se reunieron en la primavera de 1961 y han sido los reyes indiscutibles de la música folclórica americana durante toda la década, hasta la recientes disensiones del grupo.

Peter Yarrow nació en Nueva York en 1937 y se había licenciado en psicología antes de aparecer en el festival de Newport de 1960, en que actuó solo, acompañándose con una guitarra. Paul Stookey, nacido el mismo año, comenzó tocando la guitarra en un grupo de «rock», semibohemio, para ganarse la vida en Greenwhich Village. Mary Allin Travers también nació en 1937 y también comenzó a cantar en Nueva York, con grupos folclóricos, entre los beatniks.

María del Mar Bonet.

En 1962 eran el grupo más popular de Estados Unidos, gracias al primer LP, *Peter, Paul & Mary*, que se mantuvo casi doscientas semanas en las listas de los más vendidos. En él aparecían dos de sus éxitos eternos: *Lemon tree* y *If I had a hammer*, este último escrito por Hays y Seeger. El LP fue uno de los más importantes discos de oro del año.

¡Y luego todos sus discos obtendrían ese galardón! Siempre cantando composiciones tradicionales, propias y de autores como Dylan, Seeger, etc. Editados por la Warner Bros han aparecido en España siete LP suyos, todos ellos en Hispavox. Destacamos los titulados *Grandes éxitos* y *A Son will rise.*

El otro trío célebre, que también resistió el empuje de la música inglesa en los años 1963-1964, es el Kingston. Quizá menos conocido que el anterior, sus sutiles arreglos vocales y la calidad de su música han de colocarlos a la cabeza de los grupos folclóricos del mundo. Dave Guard, Bob Shane y Nick Reynolds se reunieron cuando tenían veinte años en 1957. Al año siguiente sacaron un primer LP del que una canción, *Tom Dooley*, se haría rápidamente millonaria en «single». Esta canción tradicional, en su voz, ha vendido casi tres millones de ejemplares.

En 1961 recibían cuatro discos de oro por otros tantos LP y fueron considerados «el grupo vocalista más escuchado». Se calcula que actualmente han vendido más de veinte millones de discos de sus casi treinta LP y que ganan anualmente más de un millón de dólares. En 1961 Guard abandonó el grupo y fue sustituido por John Stewart, que había sido antes arreglador de las composiciones del trío.

Entre sus canciones más conocidas, hay que recordar, aparte el *Tom Dooley*, *Where have all the flowers gone?*, *Greenback dollar*, y la célebre *Five hundred miles*. Recientemente se ha publicado en España un LP antológico titulado *Lo mejor del Kingston Trío*.

Es evidentemente imposible realizar un viaje informativo, por breve y sintético que sea, a través de los distintos folclores españoles. La tarea se sale de nuestro empeño. Por otro lado, en otro lugar de este libro se habla abundantemente de flamenco —el más conocido de todos, casi un folclore imperialista respecto a los demás— y también del folclore *revival* surgido en Cataluña.

Los distintos folclores peninsulares e insulares están muchas veces impurificados por adherencias populacheras, cultistas o comerciales, lo que haría la tarea de un estudio serio particularmente ardua. Ardua y extensa. ¿Qué relación existe entre la isa canaria y la jota aragonesa, entre los aires fenicios de Ibiza y Formentera y la seguidilla segoviana, entre la sardana y las canciones montañesas? ¿Habría de entrar el pasodoble en este apartado? ¿Y lo que cantan los abundantísimos coros esparcidos por todo el país? ¿Y el folclore-espectáculo de la Sección Femenina?

Dejemos de lado todas las posibles respuestas. Y dediquemos al menos unas líneas a un trío de hombres que han sentido profundamente la verdad de la canción del pueblo. Poca o ninguna relación puede existir entre ellos.

Georges Moustaki.

Agapito Marazuela es un dulzainero, tamborilero y cantor segoviano nacido en 1891, actualmente profesor de una de las más curiosas cátedras de música que existen en el país. Porque está injustamente olvidado, merece su nombre aparecer con grandes letras en este capítulo.

Agapito había vivido tocando la guitarra y la dulzaina hasta los años 20, en que comenzó a perderse en los pueblos la costumbre a bailar al son de tales instrumentos. Pero no por eso dejó de trabajar. Compuso un par de buenos cancioneros muy elogiados por Pidal, enseñó a los jóvenes y, hace muy poco, grabó un LP magistral, titulado genéricamente *Folclore castellano*. Oyendo la dulzaina en la *Antigua jota segoviana* o *Las habas verdes* se diría que era un Telemann tocado al oboe. Su voz cascada e imperfecta trae los más profundos y viejos aromas castellanos, la región que tan poco ha cantado.

El otro nombre es medio siglo más joven. Joaquín Díaz, autor de parte de este capítulo, nació en Zamora en 1947. Hasta el momento ha grabado siete LP y publicado un libro (otro está a punto de pasar a las prensas). Joaquín no es un cantante, aunque tiene una voz suave, matizada y agradable; no es ídolo aunque es hombre tras del que podrían correr miles de «fans». Es un estudioso de todos los folclores del mundo, un folclorista. Su pasión son las gentes y las formas que ha utilizado la gente para expresarse a través de la canción.

Ha cantado en España, en Portugal y en Estados Unidos para muchos públicos; para universitarios, para amigos, para mirones de televisión. Y ha grabado docenas de canciones tradicionales de medio mundo, de Suecia a Argentina, de Vasconia al centro de Africa, de Castilla a Oklahoma.

Joaquín, que es tal vez demasiado tímico —incluso cantando— ha rebuscado por aldeas y pueblos, en viejos libros, en rincones ocupados por cantantes ciegos. Casi aislado en un pueblecito vallisoletano, irradia desde allí unas canciones que sin él no podríamos oír o recordar y que nuestros hijos olvidarían para siempre. Es quizás el que más sabe del folclore sefardita. Y sabe cantar en cualquier idioma. A los veinticuatro años. Su carrera no podría ser más brillante.

El tercer nombre que vale la pena destacar es asturiano. José González, alias Presi, es el mejor intérprete de asturianadas, género dificilísimo que en él posee extraordinaria pureza y calidad.

Es tal vez imperdonable no alargar esta

Pau Riba.

Pete, Paul and Mary.

breve nómina, pero la discografía de folclore español es tan abundante, tan numerosos los nombres, que el empeño siempre obligaría a cometer injusticias. Baste repetir que del rico y diverso folclore español hay constancia sonora y que son centenares los discos existentes en el mercado nacional, sacadas por casi todas las grabadoras españolas.

Desde 1954 yacía en un hospital el gigante de la canción del pueblo, Woody Guthrie, con una enfermedad nerviosa. Hacía falta alguien que recogiera la antorcha del folclore comprometido. Sería Pete Seeger, uno de los centenares de cantantes que iban a visitar a Guthrie.

¿Quién era este Woody, símbolo en vida y después de la vida, de la rebeldía, de la vitalidad, del amor a los demás? Había nacido en 1913 en un pueblecito de Oklahoma. Vivió como cualquier otro niño del Oeste hasta que la muerte de su madre y los descalabros financieros de su padre lo lanzaron a los caminos. Realizó aproximadamente doscientos trabajos distintos de los que dejaría constancia en su novela autobiográfica *Bound for Glory (Lanzado hacia la gloria)*.

Desde los trece hasta los cuarenta y un años vagabundearía por todo el país, y en el camino aprende a tocar la armónica y la guitarra, aprende canciones, aprende a conocer ese proletariado hundido en el país más rico de la tierra.

Verdad es que no cantaba nada bien. Incluso hasta después de su muerte, en 1967, no llegaría su nombre a ser conocido del gran público. Pero la influencia que ejerció en los cantantes folclóricos permitió la resurrección de este género hacia el año 1960.

Su vida fue tan genial como él mismo. Jamás aceptó prebendas ni quiso ser respetable. Pero no se detuvo un momento. Se calcula que escribió un millar de canciones, cientos de artículos y poemas, folletos, libros, manifiestos. Todo desordenado, todo surgido de una bohemia activa, vital, típicamente americana, y por eso tal vez se ha pretendido considerar a Woody como prototipo del yanqui aventurero.

Sólo que él era consciente. Con su voz nasal, incluso gangosa, interpretaba canciones duras, difíciles, desnudas, verdaderas. Mezcla de baladas anglosajonas y tonos melancólicos del Oeste. Y no lo hacía por dinero, aunque siempre lo necesitó, sino porque era un revolucionario que quería cambiar el mundo y eliminar las injusticias.

Su tema preferido: el emigrante de la «cuenca del polvo» contra el que luchan «los vigilantes». Y el sindicalista que lucha por sus derechos pisoteados. Y los negros. Y los expulsados de cualquier parte. Sencillamente el verdadero pueblo. Hombre de asombrosa vitalidad y de irrefutable compromiso.

Quiero decir que no se limitó a cantar, sino que actuó. Animó a los huelguistas, actuaba en lugares insólitos (en el Metro), con sus amigos Seeger, Terry, Houston... Woody Guthrie protestaba, protestaba siempre y contra lo que le parecía mal. Algunas de sus letras son impresionantes:

Donde haya niños con hambre y que lloren,
donde la gente no sea libre,
donde los hombres luchen por sus derechos,
allí estaré yo. (Tom Joad).

Ese era su pensamiento y esa fue su actuación. Espontáneo, auténtico, también conocía sus defectos: «He cometido tantas locuras como el que más y he hecho más tonterías por ahora que nadie... No soy el gran, gran, gran héroe de las masas en que algunos quieren convertirme». O tal vez sí lo era, pero no quería aceptarlo porque era solitario y deseaba ser uno más entre la gente.

La herencia de Woody Guthrie

Woody Guthrie grabó muchos discos, gracias a los cuidados de Alan Lomax y de Moses Asch. Uno de los realizados por éste ha sido publicado en España por Movieplay (M 18 103), antología magnífica de este verdadero cantante del pueblo. Un estudio más amplio sobre Guthrie aparece en el libro de Ramón Padilla, *Canciones de Protesta* (Ed. de Cultura Popular, Barcelona, 1968).

Pete Seeger conoció a Guthrie poco después de abandonar la Universidad, cuando empezó a su vez a vagabundear. Había nacido en 1919, hijo de un eminente musicólogo. En 1914 fundó los *Almanac Singers*, hermosa aventura que sólo duraría un año. Seeger, tan delgado como Guthrie pero mucho más alto, es igualmente un cantante del pueblo, pero menos bohemio, más directamente político.

Fundó revistas, movimientos como *People's Songs* (1946), intervino en la campaña electoral de Henry Wallace (1948), fue activo dirigente de la manifestación monstruo contra la guerra de Vietnam en abril de 1967, cantando desde un coche con altavoces para calentar los ánimos, ha estado vetado en casi todas partes, ha sido condenado por desacato al Congreso (diez condenas de un año de cárcel).

Luchador infatigable, hundido hasta los ojos en su compromiso, Seeger, después de haber grabado con Flokways, es fichado por la CBS, que difundiría por todo el mundo sus canciones. El éxito multitudinario había tardado. Seeger tocaba el banjo y el ukelele a los diez años; a los catorce participaba en festivales folclóricos; con los Almanacs y los Waevers, y por el directo influjo de Guthrie, toma decidida postura política y no se contenta con cantar temas tradicionales, sino que, como su amigo, compone él mismo canciones de gran fuerza poética, con letras «escandalosas» y músicas normalmente populares. Se rodea de los mejores intérpretes del género, que lo consideran como el gran maestro.

Sin embargo, siempre fue un cantor minoritario. Siempre, hasta junio de 1963 en que dio en el Carnegie Hall un fabuloso concierto durante el que se grabó su mejor disco: *We shall overcome*. Este *Venceremos* sería desde entonces el himno de toda una generación. Y Seeger pasaría a convertirse en una especie de mito revolucionario para América, de modo que no han concluido las persecuciones con que lo acosan, los vetos, las zancadillas.

Pero él sigue cantando, sigue renovándose, es cada vez más íntegro, más comprometido. Y sus canciones alcanzan grandes éxitoc, llegan a todos los públicos aunque no haya conseguido (al menos oficialmente) ningún disco de oro. Sería larguísima la enumeración de sus éxitos: *Dónde están las flores*, canción antibelicista, de la que se vendieron trescientas mil copias en la versión de Marlene Dietrich; *Guantanamera, Si tuviera un martillo* (cinco millones vendidos en la voz de Trini López, desde 1963), *Cajitas, Turn, turn, turn (Gira, gira, gira,* del *Eclesiastés), Reunión sindical, ¿De qué lado estás?, Yo no me meto en líos* y cientos de otras, exclusivamente tradicionales y sencillamente del pueblo: políticas, poéticas...

Aparte del disco mencionado, de Pete Seeger se han publicado otros dos en España: *Grandes éxitos*, en CBS (S 63008), y *Cantemos con Pete Seeger*, este último con temas eminentemente tradicionales, maravillosamente cantados, como siempre en él.

R. A.

Trini López.

Marlene Dietrich.

Pete Seeger y Raimon.

DICCIONARIO: CANCION FOLKLORE

ACUFF, Roy.—«El indiscutible rey de la música country» Roy Acuff triunfaba rotundamente en 1942 con un disco del que llegarían a venderse más de cinco millones de copias. Acuff, hijo de un juez de Tennessee y nacido en 1903, ha sido el mejor intérprete de las canciones de las colinas de su región. Primero cantaba con los Crazy Tennesseeans y luego con Smoky Boys. Recorrió como Tubb las emisoras de radio, actuó en Nashville y fue llamado al Hall of Fame. Su éxito se titulaba **Wabash Cannon ball,** un precioso tema tradicional transcrito por el gigante A. P. Carter. Roy Acuff, uno de los cantantes folclóricos que más discos vendiera, participó también en películas como **Querida Clementina** (1943), **Canta, vecino, canta** (1944) y **Tren nocturno para Memphis** (1946).

ALMANAC SINGERS (Cantores del Almanaque).—Grupo de intérpretes formado en 1941, febrero, y cuyos principales miembros eran P. Seeger, W. Guthrie, Lee Hayes, Millard Lampell y Butch Hawes. Se trataba de cantantes individuales que daban recitales juntos. Pero ganaban poco dinero y tenían que cantar en su propia casa de la calle 10 de Manhattan, en el Greenwich Village. Aunque su vida, llena de penalidades económicas, duró sólo hasta 1942, después de la guerra fructificarían las semillas que sembraron influyendo en grandes nombres de la música folclórica.

ALLISON, John (1893).—El viejo patriarca de la canción «folk», el maestro. Es muy puro en sus interpretaciones, aun cuando actúe con orquesta. Fue muy célebre en la época florida del «folk» (1920-30).

ANDERSON, Eric (1943).—Guitarra. Canta y compone en línea «folk», con cierto aire moderno. Sus mejores canciones son las de amor, y entre todas destaca **The plains of Nebrasky-o.**

ARNOLD, Eddy (Richard Edward Arnold).—Cantante de estilo «country & western», excelente guitarrista. Su especialidad eran las danzas originarias de las Montañas Rocosas. En 1943 era un nombre muy popular en su campo. Una grabación suya de 1948, **Bouquet of roses,** ha vendido hasta el momento unos cuarenta millones de copias.

ASHLEY, Clarence (1895-1967).—Tocaba el banjo «mountain style». Su canción **The Coo-coo bird** ha sido grabada en medio mundo, incluso en España (J. Díaz).

AUTRY, Gene.—En el año 1939 apareció en Estados Unidos un personaje casi único en la historia de la música popular: Gene Autry, el «cow-boy» de Oklahoma. Nacido en 1907, y después de haber trabajado como vaquero, se lanzó a cantar sus propias canciones. Su fama en América ha sido inmensa desde 1930 hasta hace unos diez años. Ha recorrido todo el país, realizado varias películas, ganado festivales de música «western», vendido muchos millones de discos. Cinco millones sólo del primero: **That silver haired daddy of mine.** Ha sido considerado el mejor cantante vaquero en los años 36, 46 y 54. Otros importantes éxitos de Autry son **Rudolph the Red Nosed Reindeer** (1950), unos 45 millones de copias vendidas en sus 350 versiones distintas; **Here comes Santa Claus** (1947), **Peter Cottontail** (1949) y **Frosty the snow man** (1950). Gene Autry ha sido también uno de los actores más queridos de las películas del Oeste.

BARE, Bobby (1935).—Indeciso entre el «country» y el «rock and roll», debido a la época en que alcanzó fama, consiguió varios éxitos en los dos campos. **Detroit City** le valió un disco de oro (1963). Sus composiciones fueron casi todas de «rock»: **All American boy** y tres para el film de Chubby Checker, **Teenage millionaire** (1961).

BIKEL, Theodore (1924).—Austríaco de nacimiento. Canta canciones tradicionales, especialmente en lengua yiddish. Es también actor de cine: **El rey y yo.**

BOTKIN, Ben A. (1913).—Uno de los fundadores y director del Festival de Folk de Newport (1967). Ha escrito varios libros y es un intérprete aceptable.

BOYD, Jimmy (1940).—Cantante «western», a quien acompañaba su padre con guitarra y armónica. Comenzó a los siete años, y a los doce grabó su único disco de oro, **I saw mommy kissing Santa Claus,** un cuarto de millón vendidos en un día y tres millones en total. Boyd, después de cantar en el «show» de Sinatra una temporada, desapareció.

BRAND, Oscar (1920).—Guitarrista. Canta canciones tradicionales y propias. Tiene un importante programa en una emisora neoyorquina. Uno de los fundadores de **People's Songs** (1946), revista y movimiento para divulgar la música «folk».

BRITT, Elton (1920).—Cantante y vaquero americano. Desde muy joven actuó en muchas emisoras de radio y televisión. Aunque durante más de veinte años grabó discos sin cesar, estuvieron mal lanzados y apenas consiguieron algún éxito. Uno de ellos, sin embargo, fue la canción de la segunda guerra (1942-43) en los Estados Unidos. Se titulaba **There's a star spangled banner waving somewhere,** tema patriótico y militarista.

BROONZY, Big Bill (William Lee Conley, 1893-1958).—Guitarrista y cantor de «blues», negro. Mientras trabajaba en Chicago en mil oficios, grabó muchos discos (1920-30). A partir de 1940 fue portero de la Universidad de Iowa. Es uno de los mejores intérpretes del «blues» del Mississippi, pero también canta baladas, espirituales, etcétera.

CAMPBELL, Glen (1938).—Cantante muy promovido en los últimos años de la década de los 60, especialista en baladas tipo «crooner» y en temas «country». Originario de Arkansas y de familia pobre, desde muy joven se dedica a tocar la guitarra y a cantar. Es un cantante folclórico del género de los millonarios (en dinero). Entre

Johnny Cash y June Carter.

Johnny Cash.

sus muchas grabaciones «exitosas» figuran **Galveston, Wichita lineman, It's only make believe** y **Try a little kindness.** De voz clara y sencilla, ha tentado fortuna como actor de cine (vaquero) y televisión.

CARAWAN, Guy (1928).—Uno de los autores de **We shall overcome** (letra), con Zilphia Horton, P. Seeger y Frank Hamilton, publicada en 1952. La música es siciliana, del siglo XVII, pasada a Alemania, en donde se convirtió en un himno religioso. Los autores de la letra han renunciado a sus derechos, que ingresan para el Comité Pro Derechos Civiles de USA. Es el cantante a quien la Policía ha roto más guitarras en la cabeza. Carawan es también buen intérprete de espirituales.

CARTER.—Acaso la familia más célebre y legendaria del folclore norteamericano. Alvin Pleasant, padre y vocalista bajo; su esposa, Sarah, vocalista y arpista, y Maybelle, sobrina, guitarrista y vocalista, grabaron sus primeros discos en 1927. Del año siguiente son **Meet me by moonlight alone** y **Little Darling, Pal of mine.** Entre diez canciones grabadas ese año, **Wildwood flower** conseguiría pronto el disco de oro. Es una de las mejores suyas. En treinta años han grabado más de 250 títulos, casi todos escritos por A. P. (1891). Una de las más populares es **I'm thinking tonight of my blue eyes.** Casi todas son melancólicas y hablan de amores perdidos. A. P. murió en 1960.

CASH, Johnny (1932).—Nacido en una granja, es uno de los más célebres intérpretes actuales de «country». Grabó su primer disco en 1954: **Hey Porter** y **Cry, cry, cry.** Se casó con June Carter, hija de Maybelle, con la que a veces canta. En 1956 consiguió con **I walk the line** un disco de oro. Su nombre no ha desaparecido nunca de las listas de más vendidos en la rama «country & western». Algunos títulos muy conocidos: **I got stripes, Ring of fire** (muy célebre en España), **A boy named Sue, What is truth,** de impresionante letra. Son famosos sus recitales en las cárceles de San Quintín y Folsom. Tiene grabados más de media docenas de LPs.

COLLINS, Judy (1940).—Es quizá la más bella cantante de «folk». Sus ojos son tan célebres como su voz, purísima. Toca la guitarra y canta de todo un poco. Gracias a su «manager», Harold Leventhal (uno de los más famosos del mundo), la Collins es internacionalmente conocida y vende miles de discos. Sin composiciones propias, cualquier tema es bueno para su voz maravillosa. Una docena de LP. **Mr. Tambourine man, Botas sedientas, Both sides now.**

COPAS, Cowboy (Lloyd T. Copas, 1913-1963). Cantante americano de estilo «country & western». Con su guitarra ha vagabundeado por USA, Canadá y México, habiéndose presentado en centenares de estaciones de radio. Murió en accidente aéreo. Su más célebre canción, **Tennessee waltz,** se hizo himno oficial de este Estado en 1965. Las ventas sobrepasan los diez millones.

DAVIS, «Skeeter» (Mary Frances Penick, 1931).—Aunque comenzó con grupos «pop», su especialidad es el «country». Se hizo famosa con **I forgot more than you'll ever know,** grabado con su hermana en 1953, que se consideró el más programado del año. Pero su mayor éxito en solitario tras la muerte de la hermana sería **The end of the world,** disco de oro del 62. Está casada con un «disc-jockey de Nashville, como se sabe, centro del «folk» americano.

DEAN, Jimmy (1928).—Comenzó como miembro reemplazante de los Tennessee Haymakers. Después de cantar mucho tiempo para los soldados en misiones diversas (Caribe sobre todo), grabó **Big bad John,** que había de ser un notable éxito de 1961. No sonó mucho más.

EVANS, Paul.—Segunda fila americano, autor de canciones folclóricas, animador de radio y clubs. En 1959 logró un disco de oro con una original y simpática cancioncilla: **Seven little girls.**

FOLEY, Red (1914).—Cantante «country & western» americano, que inició su carrera a principios de los años 30. Sus canciones folclóricas rondan lo «pop». Toca la guitarra y la armónica. Tiene muchos temas célebres: **Chatanoogie shoe-shine boy, Steal away** (1950), **Peace in the valley,** etcétera.

FORD, Tennessee Ernie (1919).—Con la canción de Merle Travis, **Sixteen Tons,** consiguió en 1955 el disco de oro. Vendió un

millón en pocos días y más de cinco hasta el momento. Es una de las mejores canciones de protesta que se hayan escrito. Ford ha cantado también **I'll never be free** y **Shot Gun Boogie.**

GIBSON, Bob (1931).—Intérprete al principio muy tradicional. Ha cantado incluso seguiriyas y **El Vito.** Hacia 1960 se dejó melena y paulatinamente fue pasándose al campo «pop». Actuó con Joan Baez en el Festival de Newport en 1960, y con ella fue considerado el número uno.

Profesional desde los catorce años, tardó en abrirse camino. En realidad es mejor autor que cantante. Suyos son estos primeros temas: **el maravilloso I can't stop loving you** (que Ray Charles resucitaría en el 62) y **Oh lonesome me.** A varias docenas alcanza la cifra de canciones escritas que otros llevaron al éxito.

GLAZER, Joe (1918).—Uno de los mejores intérpretes de canciones de protesta, afiliado al grupo de los sindicalistas. Es autor de sus composiciones, sobre todo de las letras.

GLAZER, Tom (1914).—Especialista en canciones tradicionales infantiles, incluso mexicanas. Guitarrista.

HAYS, Lee (1914).—Compositor y cantor de los Weavers (bajo). Pianista. Ha participado en casi todas las empresas de Pete Seegers. Alto, gordo, feo, asumió el papel de predicador en el film **Alice's Restaurant** (1967), sobre la canción de Arlo Guthrie. Como autor, son numerosos sus títulos, sobre todo de protesta. Compuso los arreglos de **Colorado Trail, La canción del martillo** (con Seeger). Es autor también de **Seven daffodils (Siete jazmines),** muy hermosa; **Aguantad firmes,** etcétera.

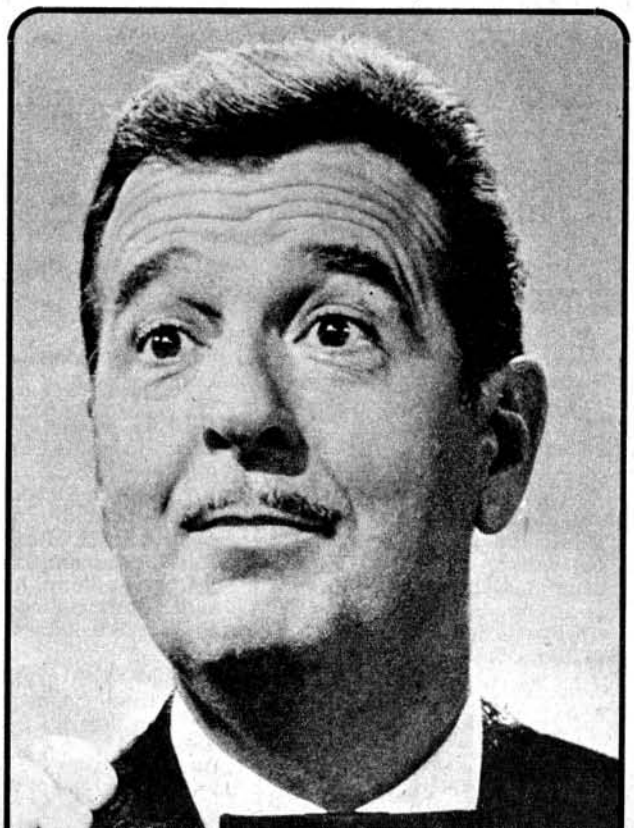
HIGHWAYMEN, The.—Quinteto vocal formado por Steve Butts, Chan Daniels, Bob Burnett, Steve Trott y Dave Fisher, nacidos todos en torno a 1945. Cantan en inglés, francés y español canciones tradicionales. Reunidos en la Universidad de Middletown, consiguieron en 1961 un notable éxito con el disco **Michael.**

HINTON, Sam (1917).—Cantante de gesto afable y simpático. Californiano, su repertorio canta sobre todo temas infantiles o de animales. Toca la guitarra y la armónica a la vez, siendo uno de los primeros en utilizar este sistema.

HOOKER, John Lee (1917).—Cantante de «blues» y guitarrista. En 1948 consiguió dos discos de oro con sus primeras grabaciones: **I'm in the mood** y **Boogie Chillum,** convirtiéndose en famosísimo intérprete de **rhythm and blues.** Cantor primitivo, adoptó también el «rock» en Chicago, que canta con voz sorda, a veces rota en gritos. Consigue magníficos efectos vocales con gruñidos, murmullos y silbidos. Hooker es el inventor del ritmo obsesionado e influyó mucho en cantantes «pop» ulteriores **Whistlin' and moanin'** (1949), **Shake it baby** (1962). Emppezó a ser conocido en 1955 como cantor del folclore urbano: *Gonna use my road, Arifting blues.*

HOPKINS, Lightnin' (Sam) (1912).—Con Hooker y Broonzy, el más importante guitarrista-cantante de «blues». Alcanzó celebridad a partir de 1955. Toca un «blues» campesino, de Texas. Se ha casado nueve veces. **Baby please don't go.**

HORTON, Johnny.—El primero en la lista de «country & western» en 1959 era Johnny Horton un magnífico vendedor incluso en España (en 1970 salió un LP suyo). Nacido en Texas el 30 de abril de 1927, es



Tennessee Enrie Ford.

tudiaba para ingeniero de petróleo, nada menos, mientras componía canciones. Fue descubierto gracias a una actuación en la radio. Murió en accidente de automóvil en 1960, cuando su fama acababa de iniciarse. Entre sus canciones, hay que destacar **La batalla de Nueva Orleáns,** muy admirada en USA, **Al Norte de Alaska, Hundid el «Bismarck», Johnny Freedon,** etc.

HOUSTON, Cisco (1918-1961).—Compañero de W. Guthrie, viajó con él, cantó, compuso y participó en la lucha política. Máximo representante de las **cow-boy ballads.** Autor de **Precious Lord (Take my hand)** y de **I ain't got no home.**

HURT, Mississippi John (1891-1967).—Tocador de guitarra «guild» e intérprete de «blues». Hombre con aspecto buenazo, cordial, ha sido el cantor de la amistad y del amor. Suele considerarse como «el patriarca hippy».

IVES, Burl (1909).—Uno de los juglares más importantes y que más venden en América. Guitarrista. Tiene más de 50 LPs. Es también actor de cine: gordo y bonachón.

tras siempre comprometidas. Imita perfectamente al coyote y a este animal ha dedicado una hermosa canción: **Coyote, my little brother. Tambores** tiene gran fuerza política.

LEADBELLY (Huddie Leadbetter (1885-1949).—Abandona a su mujer e hijo a los quince años para llevar una vida aventurera por Texas. Jefferson le enseña aires antiguos. Pasó muchas temporadas en la cárcel (incendiario, violación, etcétera). Cuando Lomax lo encontró en la de Louisiana (1918), Leadbelly conocía canciones de todos los géneros, siendo el más importante archivo de la música «folk» y tan importante como Guthrie. Es célebre su canción **Goodnight Irene** (conocida en España como **Bonsoir, Nini, bonsoir),** disco de oro con los Weawers en 1951. Leadbelly murió pobremente en Nueva York.

LOMAX, Alan (¿1909?) y su padre John A. (muerto en 1948).—Los más grandes recopiladores de canciones folclóricas norteamericanas, canciones auténticamente tradicionales. Recorrieron el país realizando grabaciones. Alan estuvo en España bus-

Burl Ives y Hal Buckley.

JEFFERSON, Blind Lemon (1897-1930).—Guitarrista y cantor. Es uno de los primeros intérpretes de «blues» cuya voz se ha conservado en disco (1924). Flemático, lentón, ha influido mucho en Leadbelly y White.

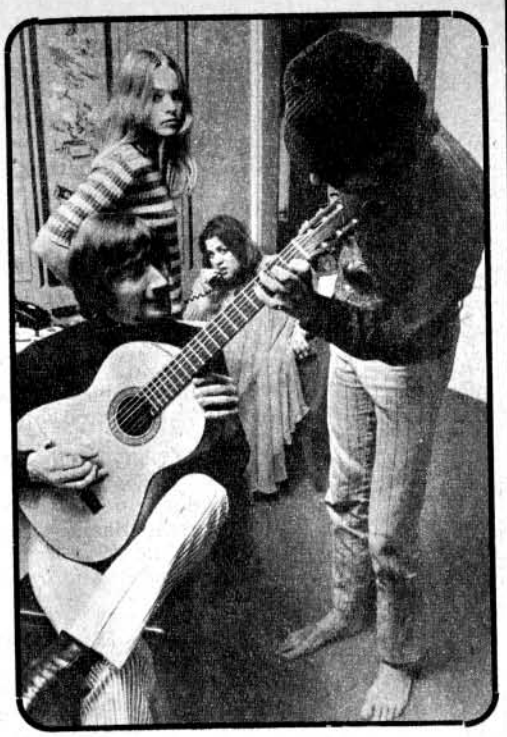
KNOX, Buddy.—Cantante texano, de estilo vaquero. Salido de la Universidad con varios títulos, trabajó e hizo la guerra. Al fin decidió cantar solo y consiguió cierta fama a finales de la década de los 50. Sus dos canciones más célebres son **Party doll** y **I'm sticking with you,** escritas por él mismo.

LAFARGE, Peter (¿1912?).—De origen indio, es es gran cantor de este pueblo, con le-

cando canciones antiguas para la BBC de Londres.

MILLER, Roger (1936).—Cantante texano, educado en un rancho. Luego de pasar tres años en Corea, fue contratado como cantor comediante por Ray Price. En 1962 trabajaría como tambor en una banda, hasta que en el 64, después de varios intentos fallidos, alcanzaría el éxito con **Dang me** y **Chung-a-Lung,** los dos discos de oro. Cantante humorístico, toca diversos instrumentos y posee una voz dulce.

MONROE, Bill (1915).—Cantor y tocador de mandolina, especializado en «blue-grass». Se hizo muy célebre su **Nine pounds hammer.**



Mama Cass.

The Mamas & The Papas.

MUDDY WATERS (Mac Kinley Morganfield) (1915).—Cantor de «blues» y guitarrista. En 1941 fue grabado por A. Lomax y en el 47 viaja a Chicago donde se encuentra con Broozy. En 1963 vendría a Europa con el American Folk Blues Festival. Rasca las cuerdas de la guitarra con un tubo metálico, lo que produce unos sonidos extraños; tiene voz cálida, de los campos sureños. Poeta de los barrios bajos, ha influido muchísimo en grupos recientes, sobre todo ingleses: Rollings, Animals, Kinks. Temas suyos son: **I got my brand on you** y **Fice long years.** De 1958 a 1968, diez LPs.

MULLICAN, Moon (1909).—Cantante de «country & western», célebre hacia 1950. Es también un buen pianista y actualmente vive en Nashville, dedicado a los negocios musicales. Entre sus canciones, vale la pena mencionar **New jole blon** y **I'll sail my chips alone.**

NEW LOST CITY RAMBLES, The.—Grupo formado por Mike Seeger (hermano de Pete), Tom Paley y John Cohen. Se fundó hacia 1950. Paley (violín) es profesor de matemáticas y Cohen (autoarpa), fotógrafo. Seeger toca el banjo. Son los más famosos interpretando textos de los años 20.

PRICE, Ray.—Cantante folclórico americano con dos docenas de grandes éxitos, una gran habilidad canora y una fama restringida a su país, pero muy extensa. Se ha destacado cantando a los animales (de jovencito quiso ser veterinario). Desde 1951 no ha desaparecido de las listas de su especialidad, durante una década. Sus mejores temas han sido **Crazy arms** y **City lights.**

PROFFIT, Frank (1913).—Toca el banjo sin trastes. Por matar a su novia fue condenado a la horca. El Kingston Trío le copió **Tom Dooley.** Participó con una grabación hecha en su cabaña en el Folksong Revival de 1956.

RAIM, Ethel (¿1927?).—Directora del Festival de Newport permanente. Arregladora para piano. Canta temas judíos.

RAINWATER, Marvin (1925).—Cantante vaquero. A mediados de los años 50 consiguió destacarse, con la ayuda de Foley y Godfrey. Ha compuesto medio millar de canciones, es un buen guitarrista y ha conseguido algunas excelentes canciones. **Gonna find me a bluebird, Majesty of love, My love is real.**

REEVES, Jim (1924-1964).—Cantante simpático, talentoso y exitoso que funcionó bien hasta que se estrelló en su propio avión. Tuvo buenos negocios musicales. Su especialidad fue el «country & western». Comenzó a grabar en 1945 y sus mejores canciones fueron **Mexican Joe, Four wall, He'll have to go** y **I won't forget you.**

RINZLER, Ralph (1931).—Mandolina del grupo The Greenbriar Boys, junto a Bob Yellin y John Herald. Interpretan «blue-grass», canciones tradicionales campesinas.

RITCHIE, Joan (1912).—Ayudó a Sharp a recopilar las canciones de los Apalaches, uno de los grandes centros folclóricos del mundo. Purista, se acompaña al dulcimer. Son célebres sus canciones del amor infiel, originarias de baladas irlandesas y escocesas.

ROBBINS, Marty (1925).—Actor vaquero y cantante folclórico que alcanzó bastante fama como tal a partir de 1953, sobre todo gracias a la radio. Antes había trabajado como guitarrista. Sus dos canciones más notables son: **A white sport coat and a pink carnation** y **El Paso.**

ROOFTOP SINGERS, The.—Trío vocal e instrumental de baladas folclóricas y «pop» formado por Erik Darling (procedente de los Weavers), Lynne Taylor (ex vocalista

de la banda de B. Goodman) y Bill Svanoe. Su éxito máximo fue **Walk right in**, que había escrito, en 1930, Gus Cannon, legendario cantor y banjista que por entonces estaba en la miseria. Esta canción rescató a Cannon.

SANDBURG, Carl (¿1870?-1967).—Poeta popular de origen sueco, biógrafo de Lincoln. Fue magnífico recopilador en **The American Songbag.** Hombre simpático, son importantes sus poemas cantados: **The people yes.** Ha obtenido un inmenso éxito social.

SCOTT, Jack.—Cantante canadiense de línea folclórica, nacido el 24 de enero de 1938. Jack Scafane es un buen guitarrista y compositor de sus propios temas, varios de ellos muy famosos: **Leroy, My true love** y **What in the world's come over you?**

SNOW, Hank (Clarence E. Snow).—«El ranger cantante» ha sido uno de los folclóricos americanos más conocidos a mediados de los 50. Cantaba sobre todo canciones de las llanuras canadienses. Admiraba e imitaba tanto a Jimmy Rodgers que puso su nombre a un hijo, futuro intérprete de «rock». Lleva treinta y cinco años grabando discos sin cesar, y vendiéndolos. Vale la pena citar **I don't hurt any more,** muy apreciada por los eruditos.

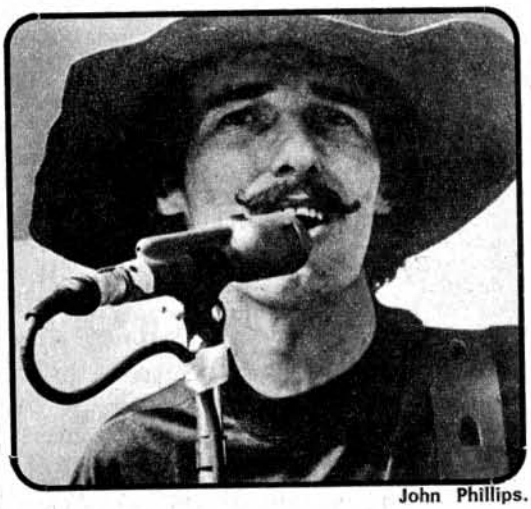
STARR, Kay (Katherine Starks, 1922).—Cantante india nacida en la reserva y que participó muy joven en la Came Caravan de Crosby, después de haber cantado, niña, con un violinista. Desde 1945 actúa como solista con gran éxito y ventas más que respetables, siempre dentro del campo folclórico o semifolclórico. También ha aparecido en varias películas junto a Crosby. Entre sus canciones, se vendieron más **Wheel of fortune** y **Rock and roll waltz,** a mediados de los 50.

STRING-A-LONG, The.—Cuarteto formado por Jimmy Torres, Don Allen, Aubrey Lee de Córdoba, Richard Stephens y Keuth McCormack, nacidos en torno a 1940. A principios de 1961 grabaron un tema que alcanzaría el honor del oro: **Wheels,** de estilo «country».

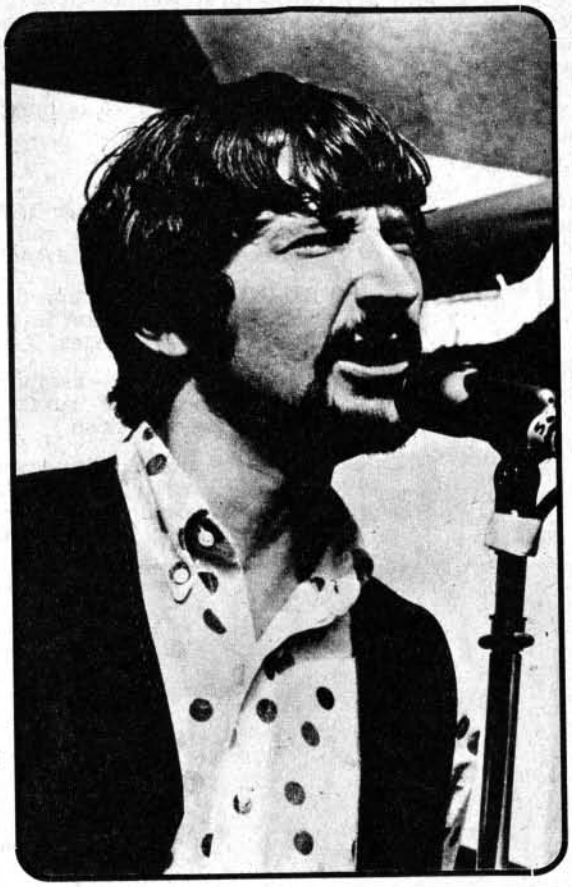
TERRY, Sonny (SAUNDERS TEDELL) (1911).—Cantante ciego y tocador de armónica, en la que consigue gritos casi humanos, llantos y hasta ladridos. Gran intérprete de «blues» del Este y canciones folclóricas. **Mauntain Blues** (1938), **Tal-**

Glen Campbell.

Mama Michelle.



John Phillips.



Denny Doherty.

Mimi, Pauline y Joan Baez.

king Harmonica blues (1959). Estuvo asociado a Brownie Mac Guee (1914), guitarrista poliomielítico.

THOMPSON, Hank (1925).—Cantante americano de «country & western», el número uno en 1952 con su hermoso disco **The wild side of life,** canción escrita por A Carter.

TUBB, Ernest.—En el año 41 alcanzaba la gloria Ernest Tubb, uno de los grandes de la música «country», fiel seguidor del grandísimo Jimmy Rodgers. Tubb, nacido en un rancho tejano, comenzó cantando en la radio en 1933 y en el 41 grababa **Walkin' the floor over you.** Había llegado a los estudios con la famosa guitarra de Rodgers al cuello. Desde entonces sería una de las grandes figuras del «country», con docenas de discos editados. Sus apariciones en el Grand Ole Opry de Nashville se han hecho célebres. Todavía en 1965 fue llamado al Country Music Hall of Fame, el más alto honor para un artista de su género. Su hijo Justin (1934), sigue actualmente sus pasos.

WATSON, Doc (1923).—Acaso el mejor guitarrista folclórico americano. Auténtico virtuoso, tiene cientos de grabaciones, muchas de ellas verdaderas joyas.

WHITE, Josh (1915).—Espléndido guitarrista de «blues» y temas tradicionales. Ha cantado a dúo con Sandburg.

WHITMAN, Slim (1924).—Guitarrista y cantante de «country & western». Jugador de «baseball», marinero, se lanzó a cantar en 1948. Su versión de **Indian love call,** grabada tres años más tarde, le daría renombre internacional. Su voz es riquísima y muy melodiosa, eminentemente apta para las canciones vaqueras y de «yodel». Otro éxito suyo fue **Secret love.**

WILLIAMS, Hank.—Dado a conocer en 1949, es uno de los más grandes del «contry & western». Nacido en 1923 comenzó —como todos— cantando desde niño en iglesias y emisoras de radio. Acudió a Nashville y de allí salió hecho un ídolo. De su primer disco célebre, **Lovesick blues,** se han vendido más de veinte millones de sencillos y dos y medio de LPs. Fue la canción más famosa en 1949. Muerto prematuramente en accidente de coche en 1953, se realizó con su vida una película: **Your cheatin' heart,** llena de sus famosas canciones: **Cold, cold heart, Ramblin' man, Long gone lonesome blues, Jambalaya, Hey good lookin',** etcétera. Su hijo, del mismo nombre, ha seguido sus pasos y grabado muchas de sus canciones.

WILLS, Bob (1906).—Cantante de «country and western», grabó muchísimos discos a partir de 1932 junto a sus Texas Playboys. Violinista y vocalista del grupo, actuó en gran número de emisoras, «shows» e incluso películas. Era autor de gran parte de sus interpretaciones. Lo que sigue siendo más conocida es **San Antonio Rose** (1940).

INGLATERRA

CAMPBELL, Alex (1938).—Cantante y compositor: **Kissing in the dark.**

CARTHY, Martin (1940).—Guitarrista famoso, puro. Vende miles de discos: **Byker Hill.**

GRUPOS.—Los grupos folclóricos ingleses de alguna importancia son los siguientes: The Humblebums, The Watersons (muy famosos en 1960), Lyn & Graham McCarthy, The Crofters, Tim Hart & Maddy Prior, The Spinner, The Corries, el Ian Cambell Group, cinco miembros que tocan todos los estilos, siempre muy bien y los Pentagle (Bert Jansch, John Renbourn, Terry Cox, Jacqui McShee y Danny Thompson), los mejores, que intentan tocar un folclore experimental. Para muchos, son preferidos a los Betatles en Inglaterra. También muy buenos son los Young Tradition, que cantan sin acompañamiento, en magnífico juego de voces, temas del siglo XV.

MACCOL (1915).—Canta con la hermanastra de Pete Seeger, Peggy. Es compositor.

ESCOCIA

McDONALD, Alaister (1942).—Interpreta canciones de guerra, antiguas.

MAC GUINN (1917).—El más célebre de todos. Canta composiciones suyas. Se hizo muy célebre **Christine,** dedicada a la Keeler, deliciosa sátira.

NIGEL DENVER (1940).—Canta canciones republicanas contra la familia real inglesa.

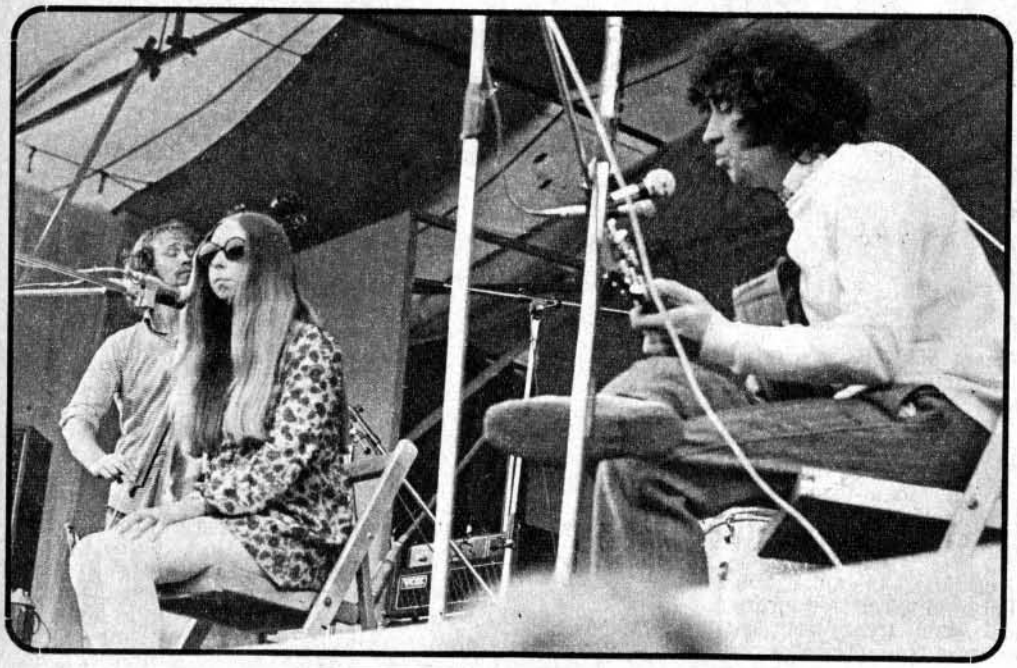
IRLANDA

CLANCY BROTHERS & TOMMY MAKEN, The.—Veterano grupo, muy famoso y con grandes éxitos en América.

DUBLINERS, The.—Grupo de cinco. Quieren conciliar lo «pop» con lo tradicional. Muy buenos instrumentistas.

McPEACE FAMILY.—También muy conocidos. De ambiente rural. Presentan un «show» muy gracioso.

OTROS que pueden destacarse: Hugh Trainor, Deirdre Ni Fhlion, The Loyal Orangemen (nacionalistas), Seamus Ennis, Mary Larkin, Michael O'Dyffy, etcétera.



Pentangle.

The Byrds.

Lovin'Spoonful.

Introducción a un tema apasionante, vivo
y de incidencia constante en nuestra vida, mal comprendida
por unos, peor interpretada por otros
y admitido con reservas por los más, sin tener en cuenta
que nuestras realizaciones (en este caso la música) son frutos
de la sociedad que las ha creado
y representación viva de la misma para bien
(léase Víctor Jara, Pete Seeger, Woody Guthrie, Voces Ceibes)
o para... (Camilo Sesto, Julio Iglesias, Raphael
y demás asiduos a los hits).

AKAL EDITOR